

teatrul



5

În acest număr:

UN NASTURE SAU ABSOLUTUL

Comedie în patru acte de RADU COSĂȘU

Nr. 5 (anul X)

mai 1965

Revistă lunară editată de
Comitetul de Stat pentru Cultură
și Artă și de Uniunea Scriitorilor
din R. P. R.

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 - București

Telefon 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară.

Prețul unui abonament: 21 lei pe trei luni,
42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

UN NASTURE SAU ABSOLUTUL

Comedie în patru acte
de Radu Cosașu . . .

1

Ana Maria Nartî

DIALOG CU ȘI DESPRE SHAKESPEARE
("Troilus și Cresida" la Teatrul de Comedie)

32

Mira Iosif

TRAGEDIA OAMENILOR SINGURI

("Oameni și șoareci" de John Steinbeck pe
scena Teatrului Național "I. L. Caragiale")

41

Cinci schițe de I. L. Caragiale și "Cîntăreța
cheală" de Eugen Ionescu (Teatrul Mic);
"Să nu te joci cu dragostea" de Alfred de
Musset; "Întîlnire cu îngerul" de Sidonia
Drăgușanu (Teatrul Național "I. L. Ca-
ragiale"); "Școala nevestelor" de Molière
(Teatrul "Barbu Delavrancea"); "Colombe"
de Jean Anouilh; "Omul care s-a trans-
format în ciine" de Osvaldo Dragún (Tea-
trul "C. I. Nottara"); Spectacol de poezie
și dans (Teatrul Mic)

49

REALISMUL TEATRAL ASTĂZI

Valeriu Moisescu

"NU IMIT NATURA, LUCREZ CA EA"

75

George Banu

INSEMĂNĂRI DESPRE TEATRUL LUI
GEORGE CALINESCU

80

U. Mindra

MIHAIL SEBASTIAN ȘI PUBLICUL MUN-
CITORESC

84

PRIN TEATRELE DIN ȚARA . . .

89

Victor Eftimiu

despre Ion Șahighian și Traian Cornescu

100

Irina Urabie

JEAN-LOUIS BARRAULT LA BUCU-
REȘTI

102

Andriana Fianu

TEATRUL CONTEMPORAN ȘI CONTEM-
PORANEITATEA TEATRULUI
(Pe marginea colocviului de la Viena)

105

M. Johannes

SCRISORI DIN BERLIN

107

NOTE

108

Desene: Silvan și Mihai Vulcănescu

Foto: I. Naumescu, Clara Spitzer, Heddy Löffler, N. Șvaico, Sandu
Mendrea, G. Bondarenco, G. Șerban

COPERTA NOASTRĂ

Gh. Dinică (Thersit) și M. Moraru
(Patrocle) în "Troilus și Cresida" de
Shakespeare, pe scena Teatrului de
Comedie





Un
nasture

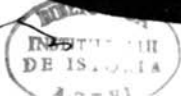


sau
absolutul

COMEDIE ÎN PATRU ACTE
DE
RADU COSAȘU



1945



Alexandru Stamatiu, inginer, 38 de ani, celibatar
 Camelia Zaharini, scriitoare probabil, 32 de ani
 Atena Hălmăgeanu, proaspăt căsătorită, 30 de ani, casnică
 Ionela Varacleșu, soție de mult, înaltă și solidă
 Gheorghe Varacleșu, fost inginer, funcționar marcant la trustul
 nasturilor, dar mai ales regizor în teatrele
 de amatori. Scund, îndesat, 36—37 de ani
 Dănel Hălmăgeanu, doctor, 37—38 de ani, „copleșitor“
 Mihaela Manta, vânzătoare frumoasă într-o mercerie, 29 de
 ani, necăsătorită
 Oprișoiu, ospătar la restaurantul dietetic „Admirabila
 budincă“
 Saferian, 50 de ani, șeful unui depozit de nasturi.
 Deajuns de înțelept
 O doamnă, 60—62 de ani, care nu scapă nici o pre-
 mieră teatrală în București
 Madam Fira, femeie de serviciu la Hălmăgeanu
 Glasuri : ale personalului unei bucătării dietetice, al
 unui crainic la jurnalul de actualități etc.
 Zgomote : de glas-papir, de aspirator de praf, de mo-
 bile, de servicii pentru cafea, de scaune
 la cinema, de voci în cinema etc.

„Foarte puține lucruri ne sînt necesare
 — căderea unui măr, de pildă — pentru
 a fi aruncați în dinamica universală“...

(Un poet francez din secolul al XX-lea)

Decorul — ca să fim lucizi — e o simplă presupunere și propunere pe hîrtie a autorului. Dar, după cum se știe, scenograful și regizorul pot desfi-gura această propunere, pînă la a o face mult mai reușită și deci mai frumoasă.

Esențialul este ca, în actele I și IV, între camera inginerului Alexan-dru Stamatiu și merceria din fața casei sale să se dea sugestia unei intime legături, așa cum în viața fiecăruia odaia sa e, prin fire secrete, legată de „Alimentara“, de „Igienă“, de „Pîine“ și „Tutungerie“. Camera și merceria pot fi despărțite schematic, ca două încăperi diferite — nu e catastrofal —, dar mai bine e ca merceria să fie chiar în cameră. La ridicarea cortinei, merceria are oblonul tras.

În camera lui Stamatiu, principalele elemente sînt :

o ușă care duce în apartamentul chiriașilor principali ;

o altă ușă care asigură rîvnita intrare separată ;

un paravan într-un colț al camerei, ferestre în fund ; un garderob cu oglindă interioară lângă ferestre ; un studio cu noptiera sa ; două fotolii oarecare lângă o masă pe care e pus un sfeșnic pentru luminări ; pe perete, o pușcă lingă saltăr (pușca „va trage“ în actul III, nu în actul IV, piesa nefiind chiar de chiar cehoviană...). Lumină plăcută, nu macabră ; vreme de toamnă tirzie, cerînd cînd paltonul, cînd pardesiul, asigurînd temperatură de gripă și altele... Restul elementelor — la fantezia scenografului, dacă-l inspiră „materia“ (mai frumos spus : substanța).

Merceria e o mercerie, cu o teșghea sub sticla căreia strălucesc nasturi și ce se mai cuvine. O ușă care dă în stradă, o vitrină corespunzînd, în fund, ferestrelor camerei. (În actul III, merceria dispăre și camera se lăr-ghește în consecință.)

Restaurantul din actul II e, de asemenea, un restaurant ca toate restau-rantele. Element esențial : ușile batante, în dreapta, care permit trecerea din restaurant la bucătărie — nu numai a ospătarului, ci și a vocilor perso-nalului.

La ridicarea cortinei, Stamatiu se îmbracă în fața oglinzii interioare a gardero-
bului, larg deschis.

GLASUL ATENEI (*din apartament —
adică din culise*): Domnule Stamatiu...
domnule Stamatiu! (*Prelungind, bine-
înțeles, vocalele finale.*)

STAMATIU (*privindu-și atent manșetele,
șoaptă*): Da, Atena...

GLASUL ATENEI: Domnule Stamatiu...
mai ții minte perioadele în care-mi fă-
ceai curte?

STAMATIU (*trecînd la cravată*): Nu,
Atena...

GLASUL ATENEI: Domnule Stamatiu,
ții minte discuția decisivă de la ca-
bana Diham? Domnule Stamatiu... (*Pa-
uză*.) Era dimineață, tot cam la ora
asta... (*Bătaie în ușă*.) Domnule Stama-
tiu!

STAMATIU: Intră!

ATENA (*în sfîrșit, într-un robe-de-cham-
bre minunat, ducînd un serviciu de por-
țelan minunat*): De ce nu răspunzi?
Ți-e greu să...

STAMATIU (*periindu-și scrupulos haina*):
Nu.

ATENA (*depunînd pe studio trofeul*):
Atunci, de ce nu mi-ai adus nici un
cadou? Cu ocazia nunții mele, puteai
ține minte măcar perioada în care mi-ai
făcut curte.

STAMATIU (*același joc*): Ți-am trimis
flori. Am primit toate asigurările din
partea florăriei „Codlea” că la orele
șapte seara...

ATENA: Flori? Flori — e tot ce-mi
poți spune? Norocel Dumitrescu (*arată
serviciul*), cu care n-a avut loc nici
măcar o sărutare...

STAMATIU (*nici o privire, doar haina*):
Măcar, măcar... abuzezi de cuvîntul
„măcar”.

ATENA: ...Ca să nu-ți mai spun ce
mi-a adus Pleșoianu.

STAMATIU: De ce să nu-mi spui ce
ți-a adus Pleșoianu?

ATENA (*marile revelații*): Un porțelan
de Saxa! Și știi foarte bine că la Ple-
șoianu doar mama s-a opus.

STAMATIU (*în fața oglinzii, conspectînd
cum cade haina*): Pentru un bărbat la
care doar mama s-a opus, un porțelan
de Saxa e foarte puțin!

ATENA: Și ce ar fi trebuit să-mi aducă?
(*Așezîndu-se, ia delicat de pe scaun
pantalonii de șantier pătați cu beton
ai lui Stamatiu și caută, din priviri,
unde să-i arunce.*)

STAMATIU (*la oglindă*): Un trans-
atlantic!

ATENA (*aruncînd, în sfîrșit, pantalonii*):
După ce ești zgîrcit, nu știi să fii nici
altruist, nici sensibil! (*Stamatiu ia pan-
talonii de șantier și începe să-i perie.*)
Și, te rog, nu-ți curăța pantalonii peste
serviciul lui Norocel... Se mai bea și
o cafea în casa asta. De ce nu ți-i
cureți pe balcon? (*Sare și ia serviciul.*)

STAMATIU (*duios*): Am betonat toată
noaptea, Atena, și afară e frig... Pot
răci.

ATENA (*reazăzîndu-se, cu serviciul în
poală*): Am betonat, am betonat... la
38 de ani, „am betonat” și „pot răci”.
Tu nu abuzezi de cuvîntul „betonat”...?

STAMATIU (*pantalonii pe dungă, pe-
dant*): Ba da... (*Vine lingă ea și, pa-
tern, fără echivoc, o mîngîie pe păr.*)
Ba da, și mă voi corija. Dar nu mai fi
nervoasă, dacă ești nervoasă nu mai
înțelege nimic! Te-ai măritat, ai un
cămin, un soț, o figură proeminentă...
Un doctor azi nu e o joacă. (*Ia o
ceașcă din serviciu și o privește.*) Și o
cafea din ceașca asta... (*Privire fulge-
rătoare a Atenei.*) Nu, zău, nu fac iro-
nii, de la o vreme, mă dau în vînt după
serviciile frumoase de cafea; te liniș-
tesc, devii mai generos...

ATENA (*într-o frază*): S-a stat pînă la
șase dimineața și la șapte Dănel a ple-
cat la o intervenție... O intervenție pe
maxilar...

STAMATIU (*ultimă mîngîiere, rapidă,
drum la dulap să-și ia paltonul*): Foar-
te bine. Umanitatea, înainte de toate.
Maxilarele, înainte de toate.

ATENA: Poți să fii ironic cît vrei,
dar o noapte a nunții rămîne o noapte
a nunții...

STAMATIU (*periindu-și paltonul*): Nu
vorbi prostii, te aude mama.

ATENA (*neted*): Mama nu e acasă, e
la doamna Petrașincu să-i ducă cozonac
și curcan — ne poate auzi maximum
madam Fira, care face curat, dar nu-mi
pasă. Ai și tu o porție, pusă deoparte
de mine. E un curcan fierț în perga-
ment. Dănel n-a admis decît curcan în
pergament...

STAMATIU (*îmbrăcîndu-și paltonul*): Eu
n-aș ieși din hotărîrile unui stomatolog,
nici dacă mi s-ar da secretul bom...
(*Suspensie, căci constată încheindu-și
nasturii că, pur și simplu, cel inferior
lipsește! Panică mică, simplă, fără gra-*

*vitate, totuși accent fizionomic medita-
tiv, prelungit: Cum? De ce? Unde?)*

ATENA: Alecule, nu mai am 19 ani,
nu-ți mai permit nici ironii, nici mîn-
gîieri pe păr... *(Stamatiu se hotărăște:
ia din dulap cutia cu mărunțișuri și
caută în ea, minuțios.)*

STAMATIU: Nu știi la ce oră se des-
chid merceriile?

ATENA: N-am nici un drept asupra
ta, stai de șase ani la noi, Poiana
Țapului a fost de mult, a apărut Ca-
melia, ai dreptate. N-am ce-ți cere...
Să fac ce a făcut o colegă de-a mea
cu un tehnician dentar, punindu-l să
jure că nu va călca vreodată nisipul
litoralului cu altă femeie, e un nonsens.

STAMATIU: Voi n-aveți în casă o cu-
tie cu nasturi?

ATENA: Tu în camera asta n-ai să mă
mai vezi!

STAMATIU *(în sfîrșit, spre ea, dezarmat,
cu paltonul descheiat)*: Zău, Atena,
mi-a dispărut nasturele inferior. Nu
știi unde, cum, cînd... Nu pot ieși așa.

ATENA *(privindu-l în ochi)*: Tu n-ai să
mă mai vezi în camera asta!

STAMATIU: Caută la maică-ta, te rog,
un nasture gri, cu reflexe negre; te
rog...

*(Atena se ridică brusc, trîntind servi-
ciul, ceștile se sparg; iese. Într-un ge-
nunchi, Stamatiu strînge rar cioburile, le
aruncă într-un coș, tot cu mișcări rare și
meditative; două cești sparte doar pe ju-
mătate le pune deoparte, căutînd îndelung
un loc potrivit. Pe noptiera de lîngă
divan. Apoi își încheie paltonul la cei
doi nasturi rămași, dar constatarea —
bine marcată — a lipsei celui de-al treilea
îl înfioară scurt; dezbracă paltonul, îl
pune în dulap și scoate de acolo un
splendid pardesiul de toamnă, ca și nou.
Îl îmbracă încet și se privește stăruitor
în oglinda dulapului. Zîmbește, deși de
alături se aude glasul Atenei, autoritar:
„Madam Fira, încheie terasa, există pos-
ibilitatea formării unui curent care poate
să ne spargă glasvandul... Și adu, te rog,
glaspapirul pentru parchet!” Simultan, se
aude telefonul.)*

GLASUL ATENEI: Da... a, bună dimi-
neța, stimată domnișoară... Vi-l dau
imediat... Domnule Stamatiu, la telefon!
Camelia! *(Mai subliniat.)* Camelia, la
telefon! *(Stamatiu se duce la noptieră,
scoate trusa de ras, ia din aparat o
lamă și apoi taie cu ea nasturele de
mijloc al paltonului, îl pune în buzunarul
pardesului.)*

ATENA *(în prag, urmărindu-l)*: Vii sau
nu, domnule Stamatiu? De ce lași fe-

meile să te aștepte? *(Stamatiu se duce,
în sfîrșit, alături.)*

GLASUL LUI STAMATIU *(foarte clar)*:
Da, bună dimineața... am lucrat toată
noaptea... nu știu... mă bucur... cînd
vrei... mi-e indiferent... Dacă spun că
mi-e indiferent, nu sînt mahmur... Să
mă gîndesc... Bine, la dietetic, la
orele 14... te sărut, evident că te sărut...
(Revine în cameră și iese grăbit.)

*(Cît timp a discutat la telefon, acolo,
la mercerie, a apărut Mihaela, însoțită
— ca de obicei, în ultimele patru săp-
tămîni — de Varacleșu de la trustul co-
mercial al nasturilor. Pe zgomotul glas-
papirului folosit de madam Fira pentru
parchetul sufrageriei.)*

MIHAELA *(la teighea)*: Tovarășe Vara-
cleșu, ne lipsesc următoarele sorturi...

VARACLEȘU *(de partea cealaltă a tei-
ghelei)*: Nu doresc decît un singur
răspuns: da sau nu? La alternativele:
pot conta pe tine sau nu?

MIHAELA: Alternative cer patru răs-
punsuri. O alternativă cere două răs-
punsuri, două alternative...

VARACLEȘU: Ai un fel foarte ciudat
de a vedea o piesă de teatru. Aseară
ai văzut *Leoparzii*, azi, la nici 24 de
ore... *(Mihaela, absolut inconstientă la
ce se petrece în Varacleșu, rîde. Vara-
cleșu, pumn în cristallul teighelei.)* Încetează să rîzi ca o subreț din teatrul
lui Molière... încetează! *(Mihaela se
conformează — speriată. Duioș, discul-
pîndu-se.)* Ti-am explicat de o mie de
ori că detest teatrul lui Molière. *(Luînd-
u-i mina.)* Subretele lui, care rîd prea
mult, discută prea repede, încurcă ac-
țiunea și pe urmă se lasă pe seama
unui deus-ex-machina... *(Mai patetic.)*
Nu pot suferi subretele și deus-ex-
machina, n-ai înțeles? Mă zgîric pe
creier! *(Madam Fira „tace”, după a-
ceea revine, pînă la apariția lui Stama-
tiu.)* Atunci, de ce mă enervezi? *(Ca
orice mare regizor.)* Pot conta pe tine,
da sau nu? Pînă la faza raională, ori-
cîte aminări mai am, se pronunță di-
vorțul. Pînă la faza regională, facem
logodna. La finala pe țară — și o
jur! — a doua zi sîntem la Sfat! Ce
mai vrei?

MIHAELA *(întrezărînd mișcare la ușă)*:
Ti-am explicat...

VARACLEȘU: Dar nu mă interesează...

*(Întră Stamatiu și o doamnă în vîrstă,
căreia el îi dă întîietate.)*

O DOAMNĂ: Vă rog, cu domnul Vara-
cleșu.

VARACLEȘU (*imediat, fără a-l observa pe Stamatiu, care se mișcă de-a lungul teighelei, discret, căutînd atent sub sticlă*): Da, doamnă...

MIHAELA (*atentă la Stamatiu, mai exact la pardesiul lui de jerseu*): Ce doriți, cu ce vă putem servi?

STAMATIU: Nasturi pentru un palton, dar din aceștia. (*Și-i întinde modelul gri, cu reflexe negre.*)

MIHAELA: Nu știu dacă avem... (*Înșiră pe teighea 3—4 sorturi.*)

O DOAMNĂ (*luîndu-l rapid pe Varacleșu deoparte*): Domnul meu, vă caut de vreo șase sau opt zile, de la trust mi s-au dat informații derutante, pe care le-am urmat întrutotul.

VARACLEȘU: Dar, vai de mine... (*Stamatiu „studiază”, sub privirile insistente ale Mihaelei.*)

O DOAMNĂ: Am fost pînă și la o repetiție a echipei dumneavoastră artistice la căminul din Antim. V-am văzut dînd indicații de regie. (*Foarte ironic.*) Nu pot spune că n-am petrecut o după-amiază instructivă, totuși...

STAMATIU: Alții nu aveți, tovarășă? (*Mihaela — un nou transport.*)

VARACLEȘU (*impacientat*): Doamnă, vă mulțumesc.

O DOAMNĂ: Îmi mulțumiți degeaba, pentru că ați dispărut foarte repede din sală și v-am scăpat, ca pe un adevărat fluture... V-am recăutat la trust, mi s-a spus că ați putea fi aici... (*Varacleșu — surprindere.*) Mă rog, e o informație cu totul particulară. (*Mină „discretă”, deși semn cu capul spre Mihaela.*)

STAMATIU (*alegînd*): Ceva mai puțin groaznic, tovarășă dragă.

MIHAELA (*căutînd printre nasturi*): Ceva mai puțin groaznic, stimată tovarășe.

VARACLEȘU: Ceva mai scurt, stimată doamnă.

O DOAMNĂ: Foarte scurt! De opt zile am o întrebare la care nici o boianerie nu-mi poate răspunde, și eu nu țin în viață decît să mi se dea răspunsuri la întrebări. (*Intimă.*) Fiecare cu păsărica lui...

VARACLEȘU: Absolut!

STAMATIU: Cum pot fi atît de bombați?

O DOAMNĂ: Întrebarea mea e următoarea...

MIHAELA: Ceea ce vă pot asigura este că bombarea lor nu aparține naturii... (*Stamatiu, pentru prima oară, o privește. Ea ride senin, scurt. Varacleșu — privire peste umăr.*)

O DOAMNĂ: ...De ce atunci cînd dăm diverse haine la curățat, boiangeriile ne cer să tăiem nasturii? Argumentul lor...

VARACLEȘU: Știu, argumentul lor...

O DOAMNĂ (*umită*): Cum, știți că ei invocă topirea nasturilor noștri? Știți că ei invocă oseina? (*Priviri deschise Stamatiu-Mihaela.*)

VARACLEȘU: Da, doamnă, vom lua măsuri.

O DOAMNĂ: Poate că nu știți ce înseamnă să aduci un balonzaide la curățat și, concomitent, să începi să-i tai nasturii cu lama, acolo, pe loc!

STAMATIU (*contaminat*): Dacă insist, e numai pentru că afară, azi, e foarte frig. Mîine...

MIHAELA (*imediat „prinsă” în joc*): Dacă vă refuz, este numai pentru că stocul de gri cu reflexe negre lipsește.

VARACLEȘU (*expeditiv*): Doamnă, vă promit solemn că vom îmbunătăți radical substanța nasturilor noștri. Mai mult ce vă pot spune?

O DOAMNĂ: Fraza mi se pare impecabilă, aș vrea numai să țineți minte ziua în care ați formulat-o: paisprezece noiembrie o mie nouă sute șai...

VARACLEȘU (*„trustman” și regizor*): Doamnă, bună ziua!... (*Se întoarce către cei doi.*) Stamatule! (*Deschide brațele, îmbrățișare subită în fața celor două femei.*) Mă Stamatule!

STAMATIU (*în îmbrățișare*): Mă Gigi! (*Se desprind și se „conspectează”, bravi, fără să le pese.*)

VARACLEȘU (*popular*): Mă, dacă în ultimele zile nu m-am gîndit la tine de o mie de ori pe minut, să nu apuc ziua de mîine.

STAMATIU: ...

O DOAMNĂ: Nu vreau să vă mai rețin, domnule Varacleșu. (*Către toți.*) Efuziunile bărbătești sînt unice. Doresc numai să-mi termin ideea: sîntem în 14 noiembrie 1964 și a promite în secolul nostru înseamnă direct a realiza! Nu?

VARACLEȘU: Mă, ce te-ai îmbrăcat!

STAMATIU (*stringere din umeri*): Îl am din Grecia.

O DOAMNĂ: Dumneavoastră aparțineți secolului nostru în mult mai mare măsură decît mine, așa că să nu vă mirați, domnule Varacleșu, dacă vă voi căuta din nou la 14 noiembrie 1965. A bon entendeur, salut! Bună ziua! (*Se retrage, demn, bombănind în sine înșăși.*) În fond, azi există o groază de dicționare!...

STAMATIU: Am intrat să caut nasturi...

VARACLEȘU (*imediat*): Și ai găsit un prieten! Țasta-i absurdul... zi-i absurdul, și taci...

STAMATIU: Poate fi o simplă coincidență...

VARACLEȘU (*ofensiv*): Totdeauna rece, sobru, aspru. Ce Buster Keaton! Tu știi cine-i ăsta, Mihaela? Faceți cunoștință: Mihaela Manta, Alexandru Stamatiu... (*Stringere de mână, sobră, peste tejghea.*) Cînd am făcut noi gestul ăsta, Stamatiule? În '56, la Bicz eram în galeria de fugă, cu apa pînă la genunchi... Nici nu ne-am văzut la față. (*Stamatiu „studiază” nasturii.*) După aceea — cinci ani de luptă, de muncă, cu apa pînă la genunchi, cot la cot... (*Agasat.*) Termină cu timiditatea, că innebunesc!

STAMATIU: Nu mai sînt de mult timid. Caut nasturi pentru palton.

VARACLEȘU (*în trombă*): Ce-ți mai trebuie palton cînd ai un asemenea pardesiu? Nu te-am știut elegant.

STAMATIU: E frig, m-am schimbat. Îmi plăcea să dorm fără pernă, nu sufeream pernele, acum nu mai pot dormi fără.

VARACLEȘU: Da' de căsătorit, recunoaște că nu te-ai căsătorit. (*Stamatiu ridică din umeri.*) Nici nu văd femeie să reziste la umorul tău negru. Ce zici, Mihaela?

MIHAELA: Tovarășul Stamatiu caută nasturi gri cu reflexe negre. Știți că ne lipsesc.

STAMATIU: Nu văd unde e negru, umorul meu. În general, nu am umor... Aveam la Bicz, un șofer deștept, Pande...

VARACLEȘU: Îl știu — Pande, foarte deștept... (*Privire la ceasul de mână.*) Alecule, aș vrea să-ți vorbesc!

STAMATIU: ...mergeam cu el pe șosea, apăreau din loc în loc pancarte: „Șoferi, nu depășiți viteza de 30 de kilometri!” Pande mi le arăta și mă întreba: „Cum vi se par, tovarășe inginer? Vesele sau triste? Pesimiste sau optimiste?”

VARACLEȘU (*sigur*): Absolut, șoferii — prin contactul cu tehnica — sînt foarte spirituali. (*Mihaela strînge mostrele.*) Alecule, unde am putea sta de vorbă?

STAMATIU (*către Mihaela*): Atunci, nici o speranță? Și cînd?...

MIHAELA: Discutați cu tovarășul Varacleșu.

STAMATIU (*conectînd tîrziu, cu imperceptibil umor*): Da' ce, Gigi, lucrezi în nasturi?

VARACLEȘU (*„peste”*): Spune, dragă, ce vrei exact?

MIHAELA (*A. 22.53 ne lipsesc de...*)

STAMATIU (*scrupulos*): Dacă lucrezi în nasturi, nu înțeleg de ce te-ai gîndit la mine, în ultimele zile, de o mie de ori pe minut?

VARACLEȘU: Dar eu ce-ți spun de 10 minute? (*Rapid.*) Alege-ți ceva și să mergem!

STAMATIU (*iritat*): Nu pot alege nimic. (*Și pentru că Mihaela continuă să se îndepărteze cu fiecare mișcare.*) Întreab-o și pe tovarășa Mihaela!

MIHAELA (*surprinsă de apelativ*): Da, nu poate alege nimic.

STAMATIU: Toți sînt sau bombați sau plați, sau informi, sau incolori sau...

VARACLEȘU: Alecule, m-ai ucis! Ai ajuns să te pasioneze nasturii!

STAMATIU (*nu sublim, nu tribun*): E mai grav că A. 22.53 lipsește. Lipsește de... (*Din nou — Mihaela.*) De cîte zile lipsește A. 22.53, tovarășa Mihaela?

MIHAELA (*funcționară gravă, dar același joc, spre Stamatiu*): Din sezonul de primăvară.

VARACLEȘU (*rezolut*): În două ore ai A.22.53. Tovarășa Mihaela, închizi, pui afișul că ești după marfă și te duci la depozit, la Saferian, să-ți dea nasturi gri cu reflexe negre. E clar? Mai dorești ceva, Alecule? În două ore îi ai.

(*Les amîndoi, Mihaela se pregătește să plece și ea; deschide ușa și, în aceea clipă, apare în fața ei — înalt, masiv, cu o pălărie impozantă — doctorul Hălmăgeanu. Dialog în prag.*)

HĂLMĂGEANU (*salut afectat*): O, Mihaela, ce încîntare! Aici lucrezi? (*Mihaela — mulț; șoc; întoarcere cu spatele la el.*) O simplă întoarcere de 90 de grade te-ar pune în posesia unei informații deosebite: chiar din această mercerie se poate vedea fereastra proaspătului meu dormitor conjugal, în singurul bloc, la etajul doi. (*Încearcă s-o întoarcă; ea se scutură.*) O, veșnica ta demnitate a simțurilor. O respect — chiar, sau tocmai, fiindcă sîntem vecini...

MIHAELA (*furie gîtuită*): Ai plecat? (*El dispare. Ea se întoarce și iese. Zăruit de oblon.*)

(*Vibrația aspiratorului de praf mînuit de madam Fira, apoi mișcarea din loc a unor mobile.*)

STAMATIU (*întrînd în camera sa, cu Varacleșu, în continuarea discuției de pe stradă, dezbrăcîndu-și pardesiul și punîndu-l cu grijă pe un umăraș*): Pardesiul ca pardesiul, dar să fi văzut cerul... Cerul Greciei în ianuarie! Alabastru, orbitor de senin. Tot stadionul în cămăși cu mîneci scurte, un milion de culori. Cînd am fluierat începutul jocului, am închis ochii ca în fața unui

curcubeu ical! Am dat — în 90 de minute — patru penaltiuri! (Îl întrerupe din transă, Atena — apariție de o clipă, deschizând ușa să vadă „cu cine a venit“.)

VARACLEȘU (amuzat, deși de câteva ori și-a privit ceasul): Habar n-am avut c-ai arbitrat la Atena.

STAMATIU (ambalat): La primăvară sînt solicitat la Istanbul și la Cracovia!

VARACLEȘU (pentru că-i convine): Formidabil... La Bicz, nu știu — te lăsau să conduci în regiune?

STAMATIU: În ultima lună, îmi dăduseră și o tușă în „B“. Dar în trei ani, am perseverat diabolic! (Îa din dreapta un dosar.) Citește ce au scris grecii despre mine: „Îngerul dreptății“... „Interviu cu un Solomon al zilelor noastre...“

ATENA (de afară): Da, Dănele, a venit, e cu cineva...

VARACLEȘU: Ce vrea?

STAMATIU (febril): Nu știu. Uite aici: „Arbitrul român Alexandru Stamatiu dă patru penaltiuri perfect justificate în infernul de pe Olimpiakos“. Țista era stadionul... „Curajul și înțelepciunea, Nestor și Ahile într-un singur om...“

VARACLEȘU: Dar de ce „infernul“?

STAMATIU: Era o simplă semifinală de cupă. Exagerări, nu știu cum exagerează presa? (Pasiune curată.) Pentru un arbitru nu există decît un singur infern, de care spectorii, sau presa, n-au cum să știe: obiectivitatea lui, cum să nu țină cu nimeni. E cea mai pură voluptate, pe care n-o răsplătește nici un pardesiu...

VARACLEȘU: Las' că nici diurna nu-i mică...

STAMATIU: Diurna e enormă, dar ce faci cu ea cînd ești urmărit de la Constanța pînă la București, noaptea, în tren... pînă în wagon-lit, pentru că n-ai dat un 11 metri „Farului“?

VARACLEȘU: Aiurea!

STAMATIU: Mi-au pus sub pernă un pietroi, la care au agățat un bilet: „Ferește-te cînd cobori în Gara de Nord!“

VARACLEȘU (din nou la ceas): Exagerezi!

STAMATIU (foarte aspru, brusc, tăind orice lirism): De cînd lucrezi în nasturi? De ce ai lăsat ingineria?

(Bătaie scurtă în ușa, intră marțial Hălmăgeanu.)

HĂLMĂGEANU (peste umăr): Madam Fira, lasă, te rog, pentru câteva clipe, aspiratorul. (Conformare la madam Fira.) Bună ziua, domnule Stamatiu, îmi pare

rău că primul nostru contact va circumscrie o discuție, probabil, în contradictoriu. Trebuie să ne supunem evenimentelor. (Stamatiu îl invită să ia loc. Hălmăgeanu, doct, rămîne în picioare.) M-am întors de zece minute acasă, după o operație dificilă pe maxilar — cred că știți ce înseamnă azi o tumoare — și mi-am găsit soția, în prima zi de mariaj, plîngînd. Am întrebat-o, desigur, de ce plînge. Nu știu din ce categorie faceți parte, sînt însă foarte mulți oameni prizonieri ai unor concepții false asupra doctorilor. Repet, nu vreau să vă jignesc, nu știu din ce categorie faceți parte. Ceea ce se poate spune este că noi, doctorii, sîntem priviți — firește, din pricina imensei noastre responsabilități —, sîntem priviți, zic, foarte greșit. Am făcut observația, într-un cerc de intelectuali, că omul cu cît are sarcini mai mari în fața omenirii, cu atît e privit mai schematic, mai unilateral, mai dezumanizat, aș spune, de aceiași semenii. Mi s-a dat, desigur, dreptate și am fost bucuros. De ce vă rețin cu aceste considerații, deși am observat de la bun început că domnul s-a uitat la ceas de cînd am început să vorbesc? Nu-mi place vorba lungă, cu toate că am iubit apozitia de pe băncile liceului și n-am greșit cu nimic... Vreau să vă fie clar că în lunga noastră coabitare — și va fi lungă, vă asigur, pentru că între mine și Atena nu văd fisuri care să ne ducă la evenimente tragice —, în lunga noastră coabitare, mi-ar plăcea să fiu privit de dumneavoastră ca o ființă unidimensională, departe de frământările omenești, mari și mici, cite sînt. Într-adevăr, nimic nu m-a plictisit mai mult decît discuțiile acestea interminabile — foloșitoare semidoctilor — dacă omul de știință trebuie sau nu să fie mai întîi Om, cu o mare, și așa mai departe... Vă pot spune atît, într-o imagine grăitoare: totdeauna mi-au dat lacrimile la prologul operei „Paiațe“, cînd baritonul cîntă că „și noi, comedienii, sîntem oameni din carne și oase“. Aș vrea să-ți fie clar, domnule Stamatiu, ca un moto la relațiile noastre... și în orice clipă, cît de mărunță — căci nimic nu e mărunț între oamenii care trăiesc sub același acoperiș —, oricînd, fie că treci la baie, la bucătărie, fie că pleci sau te întorci acasă, să-ți fie clar, să nu uiți că doctorul Hălmăgeanu e un om din carne și oase. (Stamatiu, hipnotizat, admite din cap.) Nu, domnule, a da din cap nu mi se pare suficient. A înțelege înseamnă a plăti... Atena mi-a povestit

că, dintr-o cauză absurdă, căutăi sau nu un nasture — nu mă interesează —, ai spart un serviciu nou de cafea, primit de la unul din invitații noștri.

STAMATIU (*instinctiv*): Nu-i adevărat.

HĂLMĂGEANU: Domnule Stamatiu, nu sînt judecător, nu sînt avocat, nu fac deci anchete. Dumneata mi-ai spart un serviciu de cafea. Căutai un nasture, repet, sau absolutul, nu mă interesează. O femeie se poate înșela. Atena zice că la bază a fost un nasture; firește, ca bărbat, nu cred — eu știu că pe noi, bărbații, ne conduc întotdeauna cauze superioare, pe care, uneori, dumnealor le bagatelizează. Principalul e că ai spart serviciul de cafea și, ca să ți-o spun direct, cer să mi-l plătești, sau mai exact: să-mi cumperi unul identic sau cel puțin asemănător. Poate îți dau impresia că sînt pedant? Nu, domnule Stamatiu! În oncologie, știm că tumoarea se poate produce din cea mai simplă zgîrietură. Tot astfel se pot produce tumori, cu metastazele lor neplăcute, în relațiile dintre gazde și chiriași. Din nimic, deși, după părerea unanimă, serviciul era splendid. Am deci în vedere bunele relații dintre noi. Nu vreau să fiu călcat în picioare din prima zi de mariaj. Shakespeare spunea, mi se pare în *Hamlet*, că un om mare se bate nu numai pentru o cauză mare, ci și pentru un fir de pai, dacă cîntea lui este în joc. Cred că admiți că acesta e cazul meu. Ca atare, aștept serviciul. Voi fi foarte tenace, voi recurge, dacă va fi nevoie, chiar la metodele cocoșului din „Punguța cu doi bani”, căci nu mă feresc să folosesc în practica vieții înțelepciunea basmelor scrise pentru copii. Inteligența și demnitatea maturității noastre sînt condiționate de puterea cu care știm să răminem etern copii. Bună ziua!

(*Iese; de afară glasul lui: „Madam Fira, poți reînchepe lucrul cu aspiratorul!” Stamatiu — acoperit de aspirator — începe să ridă bine, plin, în hohote.*)

VARACLEȘU (*după un suris de rigoare*): Lasă-l, mă, dă-l naibii, e nebun. (*Stamatiu nu se potolește.*) Alecule, ți-am spus că mă grăbesc. (*Enervat, ca de obicei, de hohotele de ris.*) Te rog, nu mai ride! (*Serios.*) Ceea ce vreau să-ți spun... Ceea ce vreau să-ți cer n-are nimic comun cu risul (*Stamatiu rămîne surizător*)... nici măcar cu surisul.

STAMATIU (*euforic*): Poți să-mi ceri ce vrei... Orice-mi ceri, execut!

VARACLEȘU: Orice?

STAMATIU (*în al nouălea cer*): Tu nu crezi că o asemenea imbecilitate trebuie sărbătorită prin fapte frumoase, prin îndeplinirea tuturor dorințelor semenilor tăi? Semenii noștri... Semenii noștri!

VARACLEȘU (*zîmbet stingher*): Chiar i-ai spart serviciul din cauza unui nasture?

STAMATIU (*ridicînd una din ceștile sparte de pe noptieră*): Uite-o! Uite-o!

VARACLEȘU: Nu fi copil! Cumpără-i serviciul și...

STAMATIU: Dar ce ne condiționează, dacă nu puterea de a rămîne etern copii, nu? (*Valsează prin cameră. Aspiratorul bîzîie.*) Ce muzică divină! Ah, dac-aș avea azi de condus un meci... (*Transă.*) Chiar în orașenesc. Autobuzul cu Granitul!

VARACLEȘU (*agatat*): Absurd!

STAMATIU (*scrupulos*): De ce absurd? Nimic nu e absurd.

VARACLEȘU (*cult, la curent*): Cum nimic? Există o pictură absurdă, un teatru absurd.

STAMATIU: Știu, am auzit, dar nu mă sperie. Se vorbește atîta despre absurd, pentru că oamenii au încetat să mai creadă în Dumnezeu, dar n-au încetat să se mire. Dacă ne-am mira mai puțin și am face mai multe legături între evenimente, am constata că nimic nu e absurd, că totul se bazează pe totul. Însă nu ne batem deajuns capul și e mai comod să decretăm: „e absurd, și n-ai ce-i face”. Ceea ce numim, de obicei, „absurd” e o stare de lene și de grabă a spiritului nostru.

VARACLEȘU (*grăbit, dar și dornic să rețină*): Lene și... lene și ce-ai mai spus?

STAMATIU: Lene — lene, să privim fenomenul pe toată întinderea lui, de la sursă pînă la confluența sa cu alte fenomene. Și grabă — simultană cu lenea —, grabă în a trage concluzii din ceea ce am gîndit leneș. (*Efervescent.*) Ce-ai vrut să-mi spui?

VARACLEȘU: Ești într-o stare prea veselă, prea sceptică... E o chestiune mai tristă.

STAMATIU: Fii tu mai patetic și se echilibrează. (*Varacleșu tace.*) Hai, mă... pe ce crezi tu că s-ar baza patetismul unora, dacă n-ar fi scepticismul vesel al altora? (*Varacleșu tace.*) Să știi că nu-s vesel, adică sceptic, în fiecare zi. Doar acum. (*Semn, din nou, spre „dincolo”, unde aspiratorul tace.*) Ți-am promis că-ți îndeplinesc orice-mi ceri? Să știi că nu mi-a trecut... (*la ceașca*

- spartă și o contemplă.)* Doamne, frumoasă e!
- VARACLEȘU :** Vreau să-mi fii martor. Divorțez de Ionela și vreau să-mi fii martor la proces.
- STAMATIU (uimire) :** E, pe dracu!
- VARACLEȘU :** Spuneai că nu te miri.
- STAMATIU :** Mai sintem vulnerabili, ne contrazicem...
- VARACLEȘU (precipitat) :** Ești cel mai indicat martor, m-am gândit la tine zi și noapte, dar de unde să te fi scos? Ai fost martor la nuntă, ai cunoscut idila noastră de la început.
- STAMATIU (aiurea, fiindcă-i vesel) :** Dacă nu ne întâlneam la mercerie, dacă nu-mi cădea un nasture...
- VARACLEȘU :** Ai asistat la toată operația prin care a pus gheara pe mine...
- STAMATIU :** Chiar gheara?
- VARACLEȘU :** Gheara! Motivul divorțului poate să ți se pară absurd... *(Se oprește. Stamatiu se așază, calm, cu un gest: „continuă...”)* Totuși, asta e, cum te văd și cum mă vezi: mă bate!
- STAMATIU :** Ca să-ți spun sincer, n-am văzut.
- VARACLEȘU (peste ironie) :** Nici nu trebuie să certific bătaia, deși — ți-o jur — *(disperat)* mă lovește.
- STAMATIU :** Nu știu dacă e un argument prea intelectual, vreau să spun, prea bărbătesc...
- VARACLEȘU (fără vorbărie) :** În instanță, nu contează nici subtilitățile, nici sexul. Dimpotrivă! *(Mai spășit, în altă ordine de idei.)* Înainte de... *(semnul spre „dincolo”)* m-ai întrebat foarte aspru de ce am trecut la nasturi...
- STAMATIU (concesiv) :** E, foarte aspru...
- VARACLEȘU :** Nu, nu, să știi că sînt și sensibil. Erai foarte aspru, cum aș fi fost și eu. Am să-ți spun deschis: am trecut la nasturi, pentru că vreau să mă țin de teatru. Regie. Avem în mercerii elemente foarte dotate, tu știi că eram nebun după teatru încă de la Bicaz. Am făcut Universitatea Populară, cursuri speciale pentru amatori, există o rețea uluitoare în acest domeniu.
- STAMATIU (în alte ape) :** Mă rog...
- VARACLEȘU :** Pe șantier e altceva, altă lume, alt nivel... am trebuit să le sacrific, am un repertoriu unic, visez pentru la toamnă *Intrigă și iubire* cu cele mai bune elemente din trustul nostru. Ei bine, de la primele succese, de cînd am ajuns în finală pe țară cu un spectacol coupé — *O iapă, o giză și o chestie cu haz*, plus două scenete dramatizate după *Micul prinț* de Saint-Exupéry... Cunoști Saint-Exupéry?
- STAMATIU :** Puțin.
- VARACLEȘU :** E formidabil, tot ce am citit mai formidabil în secolul nostru. ...De atunci, conflictele cu Ionela au luat forme imposibile. Nu insist: tu nu trebuie să discuți despre ele, am martori pentru asta, oameni care au văzut... Tu spui un singur lucru: cum a fost începutul, cum și-a chemat părinții de la Huși după patru întîlniri la Piriul Doamnei, doar ai fost cu noi la Piriul Doamnei și ai văzut... Restul dezvoltă avocatul, am un avocat splendid, imbatibil... Ești de acord? *(Stamatiu, sadic, se joacă cu aceeași ceașcă spartă.)* Miine la 10 e înfățișarea... a doua.
- STAMATIU :** Să mă mai gîndesc.
- VARACLEȘU (lezat) :** Ce să te gîndești? Mi-ai promis. *(Pauză.)*
- GLASUL LUI HĂLMĂGEANU :** Atena, ferească Dumnezeu să încălzești curcanii. A doua zi, pielea trebuie să fie crocantă.
- STAMATIU (suris larg) :** ...
- VARACLEȘU (incîntat) :** Deci, accepți.
- STAMATIU (vis) :** Piele crocantă... piele crocantă...
- VARACLEȘU (plecînd) :** Alecule dragă, să știi că sînt mai subtil decît par, deși am citit că o asemenea afirmație poate dovedi și contrariul... Și pe mine m-a bucurat imbecilitatea tipului, dar n-aș vrea să întîrzii miine la proces. La zece fără un sfert, în sala tribunalului Bălcescu. Cu nasturii, n-avea grijă, vei fi servit la domiciliu. Te pup de o mie de ori! *(Iese.)*
- STAMATIU (singur, îmbrăcîndu-se) :** De o mie de ori, de o mie de ori...
- (Fredonează în surdina din prologul la Paiațe, căutînd fraza invocată de doctor. Deodată, dincolo, la mercerie, zurește de oblon. Intră Mihaela. Brusc, Stamatiu intrerupe aria, se îmbracă din nou cu pardesiul, ia una din ceștile de porțelan sparte și iese. Stamatiu intră în mercerie.)*
- STAMATIU (liniștit) :** Bună ziua, Mihaela. Acum două ore te-am rugat să-mi găsești trei nasturi, A. 22.53...
- MIHAELA (idem) :** Nu am găsit, caut. Saferian mi-a promis că va căuta și el.
- STAMATIU :** Din păcate, trebuie să te rog din nou. *(Scoate „modelul” de ceașcă.)*
- MIHAELA :** De ce „din păcate”?
- STAMATIU :** Vreau să-ți spun de la început...
- MIHAELA :** De ce de la început?
- STAMATIU (calm) :** ...că, în general, nu-mi plac cei care nu te lasă să-ți duci gîndul pînă la capăt. Și, în spe-

cial, femeile care intrerup, la fiecare propozițiune, bărbații.

MIHAELA : Înțeleg, dar de ce „din păcate“ ?

STAMATIU : Fiindcă oamenii nu mai suportă monologul, un gând dezvoltat frumos, cu cap și coadă. Trăiesc repede, vorbesc repede, n-au răbdare să se asculte.

MIHAELA : În consecință, cu ce v-aș putea servi, acum ?

STAMATIU : Spune-mi, Mihaela, ți-ar plăcea să primești la nuntă cadouri ?

MIHAELA : ...

STAMATIU : Mai exact : nu ești de părerea locuitorilor din insula Paraspatarasin, în Pacific, care nu admit cadouri la nuntă, pentru ca în clipa aceea să nu fie derutați de nimic pămîntesc... material ?

MIHAELA : Poate că sînt sălbatici.

STAMATIU : În secolul nostru nu mai există sălbatici și nesălbatici. În Paraspatarasin, la nunți, oamenii aduc dansuri și cîntece. Fiecare invitat dansează, defilînd prin fața mirilor. La prima aniversare, după un an, soții trebuie să danseze în fața aceluiași invitați dansul adus cadou de fiecare, ca semn că nu au uitat.

MIHAELA : Dar dacă între timp au divorțat ?

STAMATIU : Nu știu cum e cu divorțul în Paraspatarasin. Avînd în vedere disprețul lor față de obiecte, poate că nici nu divorțează. Dar de ce să mai complicăm ? Ești căsătorită, Mihaela ?

MIHAELA : Nu.

STAMATIU : Logodită ?

MIHAELA : Foarte puțin. (*Întorcîndu-se și arătînd cu degetele.*) Atîtica.

STAMATIU (*alarmă*) : Cu Varacleşu ?

MIHAELA : Nimic, nici atîtica. Joc în echipa trustului, el m-a descoperit, zice că mă iubește. Vrea să ne căsătorim și să-mi dea rolul principal din *Steaua cu două nume*. Nu-mi convine rolul.

STAMATIU (*alarmă, în continuare*) : Într-adevăr, vrea să divorțeze.

MIHAELA : Asta-i prima etapă, divorțul coincide cu etapa raională, logodna vrea s-o facem în faza orașenească, nunta o prevede în finala pe țară... E foarte metodic și foarte politic !

STAMATIU (*sec*) : Atunci... Bine... Mă duc să cumpăr un serviciu de porțelan. (*Nu pleacă.*)

MIHAELA : Și ?

STAMATIU (*drept în ochii ei*) : Mă gîndesc.

MIHAELA : După cum vezi, nu te întreprup.

STAMATIU : Mă gîndesc așa : cel superior, cel mai slab cusut, cel asupra căruia se exercita toată presiunea ziarelor din buzunarul interior, cel mai des deschiat, capabil de toate lașitățile... el nu cade ! În schimb, cel inferior, cusut extraordinar, ducînd o viață ușoară, ca în rai, independent, fără presiuni, tocmai el dispare, se duce. De cînd lucrezi în nasturi, Mihaela ?

MIHAELA : De un an. De ce ? (*Drept în ochii lui.*)

STAMATIU : Cum ai ajuns să lucrezi în nasturi ?

MIHAELA : Normal... (*Circumspectă.*) Găsești ceva anormal în nasturi ?

STAMATIU : Nu...

MIHAELA : Nasturii nu sînt oameni ca toți oamenii ?

STAMATIU (*disculpîndu-se*) : Absolut ! Este exact problema pe care ți-am expus-o acum o secundă. Dar înainte ? Înainte de a lucra în nasturi, ce-ai făcut ?

MIHAELA (*limpede*) : N-ai să știi nici odată !

STAMATIU : Asta nu-i dintr-o romanță ? (*Fredonînd.*) „N-ai să știi nici odată“... (*Fredonează, în fața ei, la teighea, încă de două ori cuvintele ce-lbre. Apoi iese.*)

CORTINA



La restaurantul dietetic „Admirabila budincă“.

STAMATIU (*intrînd, punîndu-și parde-siul, atent, pe un scaun, peste un pachet, desigur pachetul cu serviciul cum-părat. Ospătarului*): Bună, Oprișoiule! Ce mai e nou?

OPRIȘOIU (*imediat ochii la pardesiul*): Ce mai e nou? Nimic!

STAMATIU (*îngînîndu-l*): „Ce mai e nou? Nimic!...” Tu nu auzi? De cîte ori ți-am explicat că... (*Și-i arată frun-tea.*)

OPRIȘOIU (*intim, corijînd*): Eu nu aud cu fruntea, ci cu urechile.

STAMATIU: Toate simțurile au centrii nervoși pe creier. Nu ne dăm seama, dar așa e. Ochii sînt o parte a creierului, deși tu crezi că asta n-are consecințe.

OPRIȘOIU (*curățînd masa*): Ochii care nu se văd se uită...

STAMATIU: Quod erat demonstrandum. (*Ia lista de mîncare, studiu.*) Ce vrei tu să mîncînc, dacă „ce mai e nou? Nimic!”? Nu se poate alege nimic cu idei de-astea. Tocana devine nisip, ciu-lamaua — gheață.

OPRIȘOIU: Astăzi sînteți foarte amu-zant, tovarășe Stamatîu. Poate la felul trei, budinca aia de griș... (*Stamatîu — studiu al meniului.*) Sînteți și curios. (*Stamatîu — privire. Pauză.*) Adică, sînteți și amuzant și curios. (*Pauză.*)

STAMATIU: E, continuă, du-ți gîndul pînă la capăt.

OPRIȘOIU (*mai grav, din tandrețe față de client*): Puteți face mișto de mine cît vreți, puteți da importanță cuvintelor mai mult decît trebuie, sînteți client vechi, aveți dreptul... Dar ca om, așa, pe vremea asta să ieșiți în parde-siul... (*Pauză, din delicatețe.*)

STAMATIU: Continuă, spui lucruri foarte inteligente.

OPRIȘOIU: Degeaba, tovarășe Stamatîu. În timp ce dați importanță cuvintelor, să nu credeți că n-am observat; în timp ce vreți să stabiliți — nu-i așa? — o legătură între tocană și... (*gest în aer, spre „superior”*)... în acest timp, viața își urmează cursul, termometrul scade, microbiul umblă și dumneavoastră cu ce vă apărați? Natura nu iartă...

STAMATIU: S-ar putea să ai dreptate.

OPRIȘOIU: Eu am observat — chiar dacă la școala de ospătari n-am făcut igiena, cum a făcut frate-miu, care a fost totdeauna titrat... Cu cît omul e

mai inteligent, mai elegant, cu atît face congestii — cerebrale sau pulmonare — mai puternice. E un făcut, dar asta e.

STAMATIU (*interesat*): Nu e nici un făcut; sînt doctori celebri care au demon-strat că bolile nu vin dinafară, ci dinăuntru omului. Anumite structuri nervoase atrag magnetic anumite boli și nu altele. Fiindcă am ajuns să dis-cutăm filozofie...

OPRIȘOIU (*modest*): E, filozofie...

STAMATIU: ...dă-mi, ca atare, un borș ușor, cu smîntînă, și o musaca... (*Opri-șoiu salt, galop spre bucătărie.*) Opri-șoiule, stai! Acum ce te grăbești?

OPRIȘOIU: De cîte ori mă întind la vorbă, imediat după aceea îmi place să mă grăbesc, ca să nu ies în pierdere.

STAMATIU: Azi ești inspirat. (*Intră Ionela Varacleșu.*)

OPRIȘOIU: Nu-s clienți, e frig, fiecare își face un grătar acasă.

STAMATIU: De ce n-aveți pe listă lapte de pasăre? Ce-i ofer domnișoarei Ca-melia? (*Ionela — doi pași spre ei, dis-cretă.*)

OPRIȘOIU: Sînteți nemaipomenit: vă paște cel mai cumplit guturai, și min-tea vă stă la laptele de pasăre al dom-nișoarei Camelia! (*Ionela — încă un pas.*)

STAMATIU (*sec*): Dragostea...

OPRIȘOIU (*sus*): Nu există dragoste — numai sănătate! Principalul e sănă-tatea.

IONELA (*nu fără tragic*): Mă mai recu-noașteți, tovarășe Stamatîu? (*Se așază, ca în transă.*)

STAMATIU (*calm*): Sigur, Ionela... Io-nela Varacleșu. Ia loc, ia loc.

IONELA (*șoaptă adîncă*): Am luat loc...

OPRIȘOIU (*asalt*): Ce serviți? (*Întinde lista.*) Mămăliguță, ochiuri, cașcaval, macaroane au gratin... musa... (*Ionela rupe lista în două, în patru, în opt.*) Doamnă... domnișoară... tovarășă!

IONELA (*punîndu-și parde-siul lui Stama-tiu peste paltonul ei*): Mi-e frig, aș vrea un rom...

OPRIȘOIU: Aici e dietetic, dacă știți... La „Admirabila budincă”. (*Stamatîu, semn — cerîndu-i să se retragă.*) Și cu lista? Dumneavoastră știți că în fie-care dimineață, o veche profesoară de caligrafie ne-o scrie în patru exem-plare, de mînă? Nici la Athénée, nici la Casa Universitarilor...

STAMATIU (*superior*): Ocupă-te de comanda mea... Doamna se va decide mai târziu.

OPRIȘOIU (*străbătînd scena, cu pași mari, spre bucătărie*): Un borșuleț cu smîntînă... una musaca...

STAMATIU (*calm*): Te ascult, Ionela... (*Ea își pune fruntea pe pumni. El îi ridică bărbia. Impotrivire.*) Te-a jignit că n-am fost surprins văzîndu-te? Știu că oamenii se simt jigniți din toate nimicurile, e un semn al timpului, cu avantaje și dezavantaje.

(*Oprișoiu aduce borșul, așază tacîmul, schimb de priviri bărbătești deasupra femeii disperate. Ospătarul se retrage. Ionela — imobilă. Stamatiu începe să mănînce. Pauză.*)

GLASURI DIN BUCĂTĂRIE: Gelule, spui la toți că azi n-avem ștrudel... Tu, unde ai pus tăiteii? ...Am pus cît cuprinde... Tu, ce-ai făcut aseară, ai găsit bilet la Madam aia? ... (*Oprișoiu închide ușa.*)

STAMATIU: Te supără că mănînc?

IONELA (*în sfîrșit; fără să ridice capul*): Nu.

STAMATIU: Sînt multe femei care consideră că dacă un bărbat mănîncă, în clipa cînd sînt disperate, dă dovada supremă a indiferenței și a egoismului. E o greșală, Ionela, o mare greșală. Comisă nu din vina lor, ci din vina literaturii. Femeile cred prea mult în scriitori, și scriitorii... (*Mănîncă delicat, ponderat.*) Am citit undeva că, după o noapte frumoasă cu o femeie, prima lor noapte... un bărbat, în zori, a început să mănînce dintr-un pepene, frumos, cu furculița, îndepărtînd simburii, unul cîte unul. Ea sedea pe pat, suspina de emoție, bîncîntes, și auzea căderea simburilor în farfurie. A început să plîngă. De ce? Am avut o prietenă, pe cînd eram student, care nu mă lăsa să mănînc pepene, vara, la mare, unde locuiam în doi la un țaran. Îmi invoca nuvela aceea... mă găsea trivial, insensibil. Totuși o iubeam, știa c-o iubesc. (*Constată, deodată, că ea, stînd într-un cot, îl privește, mai de mult, cum mănîncă.*) Borșul, borșul ăsta, e foarte regenerator... nu vrei?

IONELA (*cu lacrimi mari*): Nu.

STAMATIU: Poate, musaca...

IONELA: ...

STAMATIU: M-am văzut cu Gigi, știi?

IONELA Știu...

STAMATIU: De unde?

IONELA: L-am urmărit... v-am urmărit.

STAMATIU (*punînd deoparte farfuria goală*): ...

IONELA (*tot timpul șoaptă*): Îl urmăresc de cinci zile, el nu mă simte... La trust, dimineața, nu stă mai mult de o oră, după care începe să bată drumurile. Mă postez la o cofetărie, vizavi de sediu, și aștept... Nu consum mai mult de două catafuri, și apare. Trage un chiul extraordinar. Dacă aș spune în instanță cît absentează de la serviciu... (*Oprișoiu aduce musacaua. Stamatiu nu atinge tacîmul.*)

VOCI DIN BUCĂTĂRIE (*prin ușa întredeschisă*): Tu, să deschizi radioul la 15,30... e din poezia tinerilor.

STAMATIU: Continuă...

IONELA: Ieri dimineață, l-am urmărit în două cinematografe pe bulevard, la matineu... nici nu știu ce am văzut — o tragedie și o comedie; era singur... (*Cîstîgînd în realism.*) După-amiază a avut repetiție la Casa tineretului din Berzei, pregătește o dramatizare, în care are și cîntăreți și actori. Zice că-i elev declarat al lui Brecht...

STAMATIU: Poate că are talent, Ionela.

IONELA (*limpede*): N-are talent, nu e brechtian, e afemeiat. De ce nu mănînci? Se răcește.

STAMATIU: Te ascult.

IONELA: Spuneai că... (*Gest între ea și musaca.*) Eu nu am prejudecăți, cum spunea... Lingă mine, bărbatul poate să mănînce. Îmi place să mă uit ceasuri întregi cum mănîncă, cum șterge farfuria cu piine... poate să caște, poate să strige, totu-i să fie în casă, să avem un cămin al nostru.

STAMATIU: Mi-a spus că l-ai lovit.

IONELA: Și ce-i cu asta? Dacă ți-ar fi spus că el a dat în mine — ceea ce nu s-a întîmplat, pentru că el nu dă, el lipsește de acasă, ceea ce-i totuna — ai fi găsit normal... Te-a vrut martor, nu?

STAMATIU (*începînd să mănînce*): Dar nu pentru asta, pentru început.

IONELA: Care început? Ce început? Toți au refuzat să-i fie martori, toți știu că l-am iubit de cînd l-am văzut.

STAMATIU: Spunea ... spunea că ai vrut să pui gheara pe el.

IONELA: Gheară? (*Pauză. Stamatiu lasă musacaua. Ionela își privește mina, se înduioșează.*) Nu știu cîți bărbați n-ar fi vrut să fie mîngiați de această gheară, și eu am spus tot timpul: „Nu, mîngii numai pe cel ales de mine“... (*Stamatiu, ca s-o evite, îi aranjează pardesiul său, pe umeri. Ionela îi strînge mina în mina ei.*) Ascultă-mă, Alecule. De ce crezi că această gheară s-a trans-

format, o dată în opt ani, într-un pumn? De ce?

STAMATIU (*vrînd să se retragă*): Nu știu...

IONELA (*continuînd să-i rețină palma*): De trei luni, Gigi mă ucide cu tovarășa Mihaela Manta. Mihaela Manta în sus, Mihaela Manta în jos... (*Stamatiu — nouă încercare de desprindere, dar mai ales apariția Cameliei în plan-doi.*) Ce e cu această Mihaela Manta. E vinzătoare la merceria în care te-ai întilnit cu Gigi, o vizitează permanent, și acasă nu discută decît despre ea. Ai să-mi spui că-i sincer, că nu se ascunde. (*Camelia pleacă, în clipa în care Oprișoiu a venit spre ea. Oprișoiu — din ochi, semn spre Stamatiu. Stamatiu prinde semnul, Ionela îi întoarce bărbia spre ea.*) Ai să-mi spui că-i sincer, dar nu e decît pervers! După ce-mi dau seama? (*Așezare mai solidă pe scaun.*) Dacă ar fi sincer, mi-ar vorbi de corpul ei, poate chiar de ochii ei — și așa admite. E o pasiune... n-ai ce-i face. O soție inteligentă trece peste asta. Dar nu, el pune accentul pe altceva: pe caracterul ei. (*Stamatiu nu mai mișcă, lăsîndu-și definitiv palma în palmele ei.*) „Domnișoara Manta e o martiră”... „Domnișoara Mihaela e o sfîntă”... Ți-o spun ca femeie: nu există femeie să nu poată fi martiră sau sfîntă!

STAMATIU (*cît mai discret*): Bine, dar de ce?

IONELA (*dezinvoltă, lacrimile au rămas departe, trăgîndu-l bine spre ea*): E simplu: lucra într-un spital, la laborator — că m-am interesat —, directorul murea după ea, așa cum se moare după femei... Ea i-a rezistat, el a început s-o persecute pînă i-a găsit nod în papură și a dat-o afară, ca incapabilă și descompusă... Atunci, domnișoara s-a făcut vinzătoare de nasturi. E simplu ca bună ziua...

STAMATIU (*agasant*): Nu-i simplu ca bună ziua. De ce n-a protestat? De ce nu s-a bătut?

IONELA : Putea fi o simplă mîrșăvie. (*Lui Oprișoiu, peste umăr.*) Te rog, un orez cu lapte. (*Revenînd.*) Orice femeie deșteaptă știe să speculeze o simplă mîrșăvie în folosul ei. Bărbații au nevoie de complicații și exagerază, au nevoie de mîrșăvii cît mai încurcate, pentru că-s fricoși și le e teamă să nu fie descoperiți. Ferească Dumnezeu de spital și miliție în viața unui bărbat. O femeie — dacă-i deșteaptă — din nimic poate să scoată aur! Domnul Varacleșu, pentru că... (*Oprișoiu îi aduce orezul cu lapte*) e elev declarat al

lui Brecht, n-o scoate din demnă, nobilă, pură. O zi, o lună, dar cît mai puteam suporta? (*Mîncă, pauză.*) Mie îmi place să stau la bucatărie, să fac, să dreg... laptele ăsta-i prins, de pildă. Dar, Alecule, nici un bărbat nu știe cîte gînduri îți vin cînd stai lingă o tocăniță sau cînd aștepți să dea în clocot o supă. Tu ce părere ai? Sint proastă?

STAMATIU : Nu, nici vorbă, pe cuvînt... M-ai emoționat, Ionela.

IONELA (*sensibilă*): Dacă te-am emoționat, nu-s proastă. În fața unui om prost, nu te emoționezi.

STAMATIU : Ba nu, sînt oameni proști care te pot face să plîngi. (*Ionela îl sărută, imediat, pe frunte. Camelia, revenînd, îi vede și iese din nou.*) De foarte mult timp, susțin că prostia nu există în cantitățile susținute de unii... susținute din prea mare grabă. Dacă te uiti mai atent, vezi că ceea ce ne lipsește de multe ori este imaginația, înțelegi? O imaginație prea săracă... (*Ionela plînge, revine la poziția inițială, cu capul în palme.*)

IONELA (*de acolo*): Înțeleg, Alecule, înțeleg... Gigi nu mi-a vorbit niciodată așa.

STAMATIU (*sec*): ... A, nu-i vorba de vorbe. (*Pauză.*)

IONELA (*ridicînd privirea*): Atunci, nu-i așa? Nu te prezinți ca martor.

STAMATIU : Ba da.

IONELA (*alarmă disperată*): Cum ba da? Păi...

STAMATIU : I-am promis!

IONELA : Ce i-ai promis? Ce i-ai putut promite?

STAMATIU : E o chestie deajuns de superficială.

IONELA : Atunci? (*Indignare.*) Ții la chestii superficiale? Ții la chestii superficiale? (*Aruncînd pardesiul.*) Te prezinți martor din superficialitate? Tu, Alecule... Nu mai există Dumnezeu, nu mai există... (*Revelație ultimă.*) Tu vrei bani, Alecule! Pentru bani! (*Caută, febrilă, în poșetă.*)

STAMATIU : Ionela, nu fi...

IONELA (*sus*): Toate sentimentele superficiale urmăresc banii, știu, știu... (*Leșin masiv, dar nu „gros”. Stamatiu îi acordă imediat o palmă. Ospătarul, dintr-un pas, o zgîlție. În ușă apar, din bucatărie, două fete grațioase, în halate albe. Se aude radioul:*

Vom cucerii galaxii după galaxii,
Vom visa pe stele, vom ține luna pe umăr
Și inelul lui Jupiter pe deget...

Ah, iubito, după atâtea ataraxii
După atâtea gelozii,

nu preget
Să-ți cer un măr, un simplu și ome-
nesc măr...

(Pe aceste cuvinte apar, mai întâi, Va-
racleșu cu Mihaela, apoi Camelia. Va-
racleșu — la imaginea Ionelei leșinate —
sare, dîndu-l deoparte pe Stamatîu, își
sărută ușor soția și ea își revine, deschide
ochii; îl strînge la piept, el admite, apoi
Ionea îl ia de mînă și ies împreună.
Mihaela a rămas la masa aflată vizavi
de masa lui Stamatîu. El o observă, Ca-
melia se așază la masa lui, în calea pri-
virilor dintre cei doi.)

OPRIȘOIU (curățînd masa; către Came-
lia): Un lapte de pasăre?

CAMELIA (calm, macabru): Nu.

OPRIȘOIU (drum către Mihaela): Ce
servește domnișoara?

MIHAELA (tot timpul, la Stamatîu):
Orice vrei dumneata.

OPRIȘOIU: Am o musaca extraordina-
ră... întrebăți-l pe domnul.

MIHAELA: Te cred.

STAMATIU (simplu, după pauză): Ce-i
cu tine? Vrei o țigară? (Camelia ac-
ceptă; el îi oferă, aprinde bricheta și,
peste umărul ei, o fixează pe Mihaela
care așteaptă.)

VOCI DIN BUCĂTĂRIE: Ar trebui ca
trustul să avizeze asupra sosului beșame-
l... De mîine, mă transfer la „Di-
namo”, la sportivi...

CAMELIA (cu țigara aprinsă, arde par-
desiul din Grecia. Stamatîu vede, nu
intervine, revine cu privirea la Mihaela.
Oprișoiu îi aduce Mihaelei musacaua,
Stamatîu o privește mîncînd): Nici
acum nu te uiți la mine?

STAMATIU (iceberg): De ce mi-ai ars
pardesiul?

CAMELIA (între privirile lor, tot timpul):
Dar ce voiai să fac? Să te mîngîi?
Te-am găsit în brațele...

STAMATIU (fără să se uite la ea): Nu
exagera!

CAMELIA: De ce ți-ai îmbrăcat, azi,
pardesiul nou? Pentru mine? Vreau
explicații.

STAMATIU (același joc): Știi că nu
suport explicațiile.

CAMELIA: Totuși, fă și ce nu suporti!

STAMATIU (întors la ea, în sfîrșit): Fac
și ce nu suport: azi dimineață, acasă,
vrînd să plec, mi-am îmbrăcat paltonul
și am constatat că-mi lipsește un nas-
ture, și anume, cel de-al treilea, cel
inferior.

CAMELIA (grav): Alecule!

STAMATIU: Da, cel inferior, cel...

CAMELIA (bărbătește): Încetează! Înce-
tează cu literatura!

STAMATIU (atent): Ce-i literatură în
pierderea unui nasture?

CAMELIA: Cunosc, cunosc. (Ironie su-
perioară.) „La chair est triste et j'ai
lu tous les livres”... Dintr-un nasture,
se schimbă viața unui om.

STAMATIU (și mai calm): Dintr-un gol
neacordat de arbitru, mor în Peru 300
de oameni! Am intrat deci, într-o
mercerie...

CAMELIA: Nu mă interesează! Nu mă
interesează decît ceea ce văd și aud!

STAMATIU: Și ce-ai văzut?

CAMELIA: Te mîngîia! A leșinat din
cauza ta. De ce mă umilești? De ce
trebuie să-ți spun cruzimi?

STAMATIU: Nici o cruzime nu poate
egala arderea acestui pardesiul!

CAMELIA (ultimă hotărîre): Bine, voi
face ceea ce niciodată nu am crezut
că-mi va fi dat să fac, n-am fost năs-
cută pentru asta... (Se ridică, ia par-
desiul.) Mă duc să-ți stopez pardesiul!
Așteaptă-mă aici! Și ca să mă înțe-
legi pînă la capăt... (Scoate din buzu-
narul pardesiului un ziar și-l aruncă
pe masă.) Citește! Mi se face praf cea
mai bună novelă! (Iese. Imediat, Sta-
matîu se concentrează în lectura revis-
tei literare. E foarte concentrat, încît
nu vede semnul Mihaelei spre chelner:
„plata!”.)

OPRIȘOIU (sensibil la „dramă”): Cum
vi s-a părut musacaua?

MIHAELA: Bună... unii pun și eniba-
har... (Stamatîu citește.)

OPRIȘOIU (și mai tare, către Stamatîu):
Aveți de plată 7 lei 80...

MIHAELA (ușor): Schimbă-mi 25 de lei...
(În tot timpul operației, Stamatîu ci-
tește.) Mulțumesc! (Se ridică, se îm-
bracă, face cîțiva pași spre ieșire. Sta-
matîu tresare, o observă.)

STAMATIU (hotărît): Mihaela! (Ea se
oprește în ușă, el vine lîngă ea.) Te
pot însoți?

MIHAELA: În haină? Poți răci.

STAMATIU: Nici o grijă, am o struc-
tură sportivă.

MIHAELA: N-ar trebui să aștepți?

STAMATIU: Ba da, ar trebui să aștept.
(Ies.)

(Imediat, întuneric; apoi, lumina unui
ecran de cinema pe care sînt proiectate
dispozitivele eternelor reclame: derularea
reclamelor — rară, pînă se așază publi-
cul; zgomot de bănci, șapte marcate:

„Alo, vino aici“, „Hai mai în față“, „Nu văd din față“ etc... sîsîituri.)

RECLAMA: Vara îmbrăcați îmbrăcămintele de vară!

STAMATIU: A existat în viața ta un doctor?

MIHAELA: Ce-s expresiile astea?...

RECLAMA: Consumați spanac proaspăt!

O VOCE: Vino, dragă, aici, ai orbul găinilor?

STAMATIU: Nu mă interesează expresiile, mă interesează adevărul!...

MIHAELA: Da' cîți ani ai? (*Sîsîituri.*)

RECLAMA: Dați copiilor cît mai multe dulciuri!

STAMATIU: Am informații sigure. De la o femeie disperată. Sînt cele mai sigure informații. Ce ți-a făcut?

MIHAELA: Zici că știi...

STAMATIU: Va să zică, e adevărat. De ce te-ai lăsat călcată în picioare?

MIHAELA: Dacă nu încetezi cu expresiile astea, plec!...

(Pe ecran, un titlu de film — în „completare“: „Pentru arbitraje cît mai competente, pentru cît mai puține penalizări pe terenurile noastre!“ Filmul îl prezintă pe Alexandru Stamatiu, prim-plan, suflînd într-un fluier începutul unui meci. Bandă sonoră. Uuietul unui stadion.)

CRAINICUL: Am stat de vorbă cu tovarășul Alexandru Stamatiu, cunoscutul nostru arbitru...

STAMATIU: Bine, încetez cu expresiile și-l voi distruge. Voi afla...

MIHAELA: Ssst! Vreau să mă uit bine.

STAMATIU (*foarte clar*): Îți repet: aflu cine e și-l distrug! Il distrug ca pe un pardesiul...

CRAINICUL (*pe imaginea lui Stamatiu, în fața camerei de filmat, în studio*): Este un om extrem de amabil, echilibrat în aprecieri, un cavalier al fluierului, în adevărata accepție a cuvîntului cavalier.

STAMATIU (*ridicîndu-se, brusc*): Să mergem!

O VOCE: Stai, dom'le, jos!

MIHAELA (*opunîndu-se*): Vreau să văd cum arbitrezi!

STAMATIU (*pe ecran*): Nimeni nu știe cum suflă patimile — dacă n-a dat lovitură de începere a unui meci de fotbal, la centru, în centrul mulțimii... (*Stamatiu, adevăratul, iese — singur.*)

VOCEA DIN SALĂ: Stai, dom'le, jos, că n-am venit să te văd pe dumneata!

(Imediat lumină. Stamatiu, în restaurant, stringîndu-și haina ca pe un palton, ridicîndu-și gulerul. Tuse marcată.)

STAMATIU (*în picioare, mergînd de la o masă la alta, sub privirile ospătarului care nu vrea să-l întrerupă*): Tocmai acum... formidabil, tocmai acum cînd trebuie să aleg, cînd trebuie să mă decid, tocmai acum veniți... gripă, temperatură, microbi, frig... Ce lășitate! Ce lășitate! (*Iese.*)

(Intră Varacleșu, agitat, se așază la masa lui Stamatiu.)

OPRIȘOIU (*operativ*): Cu ce vă servim? VARACLEȘU: Nimic. Aștept.

OPRIȘOIU: Aici nu-i bar, să stați pe o cafea... aici e dietetic.

VARACLEȘU (*demn*): Știu și te rog să nu fii obraznic...

OPRIȘOIU (*la el acasă*): Pe cine așteptați? Dacă-o așteptați pe domnișoara cu care ați venit, a plecat (*burghiu*)... a plecat cu tovarășul Stamatiu!

VARACLEȘU (*palid*): Cu tovarășul Stamatiu!

OPRIȘOIU: Exact. Vă servim o budincă cu brînză de vaci?

VARACLEȘU: Nu.

OPRIȘOIU: E admirabilă pentru stările nervoase. În general, brînză de vaci la stările nervoase...

(Intră Camelia, pe braț cu pardesiul stopat, căutînd febril pe Stamatiu; chip transfigurat de angoasă, se apropie de masă.)

VOCILE: La ora 19, nu e teatru la microfon? E *Mizantropul* de Molière. Dramă? Ce dramă? Molière și dramă!...

CAMELIA (*către Oprișoiu*): Tovarășul Stamatiu a plecat?

OPRIȘOIU: Da, duduie.

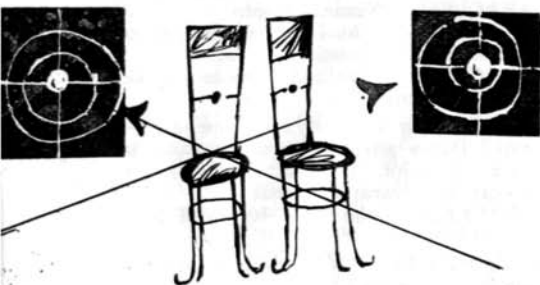
VARACLEȘU (*interesat*): Luați loc... luați loc, sinteți palidă.

CAMELIA (*așezîndu-se, punînd pardesiul peste pachetul uitat de Stamatiu*): Nu știi unde a plecat? (*Oprișoiu ezită.*)

VARACLEȘU: Am să vă spun eu. (*Lui Oprișoiu.*) Du-te și adu domnișoarei o budincă de brînză de vaci. (*Oprișoiu pleacă.*) Și spune personalului să vorbească mai încet sau să închidă ușa. (*Către Camelia.*) Nu trebuie să fim părtași la toate dubiile lor culturale, nu? (*Camelia tace.*) Cînd ați intrat, discutați despre *Mizantropul* ca despre o salată de roșii. *Mizantropul*, despre care Balzac... Știți ce a spus Balzac? (*Camelia neagă, atentă.*) „Această capodoperă clădită pe un virf de ac“...

CAMELIA: Nu gust Molière!

"ADMIRABILA BUDINCA"



VARACLEȘU (*bucuros*): Poate, Brecht?

CAMELIA: Cu atât mai puțin Brecht.

VARACLEȘU (*Oprișoiu se apropie*):

Mîncați budinca aceasta, brînză de vaci e foarte recomandabilă în stările nervoase... și vă veți reveni.

OPRIȘOIU (*depunînd budinca*): Am dat toate indicațiile personalului de serviciu.

VARACLEȘU (*dubî ce-i face semn să se retragă*): Dar în ce artă credeți?

CAMELIA (*mincînd*): Într-o artă sinceră, VARACLEȘU: Dar sinceritatea, o știm cu toții, nu e condiția sine-qua-non a artei.

CAMELIA (*o linguriță — un răspuns*): Nu sine-qua-non, dar fundamentală.

VARACLEȘU: Ați văzut *Rinocerii*?

CAMELIA (*o linguriță — un răspuns*): Slab. Fără psihologie.

VARACLEȘU: „Cîntăreata...“?

CAMELIA (*lingurița*): Care „Cîntăreata...“?

VARACLEȘU: A aceluiași...

CAMELIA: A... neconvîngătoare. Infantilă!

VARACLEȘU: Infantilă, mai ales. „Singurătatea alergătorului...“?

CAMELIA (*ultima linguriță de budincă*): Pasabil, dar fără exclamație...

VARACLEȘU: Nu gustați „tinerii furioși“?

CAMELIA: Îi găsesc naivi.

VARACLEȘU: În pictură? Picasso, Matisse, Signac?

CAMELIA: Bracque.

VARACLEȘU: Stravinski, Prokofiev, Schönberg?

CAMELIA: Berg.

VARACLEȘU: Fellini, Visconti, Chaplin?

CAMELIA: Nici unul...

VARACLEȘU: Care vă e scriitorul preferat, azi? (*Camelia se șterge cu batista.*) Nu discutați de Tolstoi, de Dostoevski, aceștia... (*Gest în aer, adică „s-au dus, să nu mai vorbim de ei!“*...)

CAMELIA (*calmă, pînă bastista în poșetă*): Antoine de Saint-Exupéry.

(*Pauză mare, lungă, Varacleșu — fulgerat. Camelia își aprinde o țigară.*)

VARACLEȘU (*vibrînd*): Vreți să repetați?

CAMELIA (*suris ușor*): Nu repet. De ce să repet? (*Varacleșu — acceptare, ca în vis.*) Ați vrea să strigați, să jubilați, vi se pare uluitor să mai găsiți o ființă care adoră gingășia, subtilitatea, grația lui...

VARACLEȘU (*șoptă*): Da, aș vrea să vă cad la picioare.

CAMELIA: Dar de ce? Enigmele trebuie consumate în tăcere, lucid.

CAMELIA: Da, însă în fapte. Oricînd sînt gata să sting o emoție într-o frază prozaică. Puneți-mi o întrebare oarecare și voi fi mult mai multumită. (*Varacleșu caută, privînd-o fascinat.*) Aștept. Aștept o întrebare oarecare...

VARACLEȘU: Lăsați-mă să judec cu capul meu.

CAMELIA: Aștept. (*Pauză; privindu-l.*) ...În orice caz, ați reușit să mă dispuneți... Dimineața, „Gazeta literară“ mi-a făcut praf cea mai bună năvelă „Toamnă înconștientă“, și eram convinsă că nu voi mai surîde luni de zile. Dumneata mi-ai smuls un zîmbet.

VARACLEȘU (*fixînd-o decisiv*): Domnișoară...

CAMELIA: Aveți întrebarea? Vorbeam cu mine însămi, dar așteptam.

VARACLEȘU: Domnișoară, nu vă numiți Camelia Zaharini?

CAMELIA (*ris, ris, ris*): Domnule, ești genial! Ai găsit cea mai genială întrebare oarecare.

VARACLEȘU (*rece, oțel*): Aștept răspunsul. (*Camelia acceptă.*) Atunci aflați că, fără să vă cunosc... (*Decisiv.*) Fără să vă întreb, pe baza unei intuiții unice, v-am dramatizat nuvela „Toamnă înconștientă“...

CAMELIA (*interzisă, bulversată*): Cînd? Unde?

VARACLEȘU: Am fost fermecat de finețea analizei, de gradația dramatică, de caracterele vag sugerate. Am dramatizat-o singur și am jucat-o...

CAMELIA (*uluită*): Unde? Unde s-a jucat?

VARACLEȘU: La căminul cultural de pe strada Antim!

CAMELIA: De pe strada Antim? Și a avut... (*cuvîntul magic*) succes?

VARACLEȘU (*stăpîn*): Camelia, aș putea să te fac fericită... Întreaga ta operă are un caracter dramatic, am putea răsturna teatrul romînesc... Sînt clipe cînd a fi cerebral e minor... dar nu aici, nu la un dietetic... Hai la „Cina”! Hai la „Ambasador”! Hai la Sinaia!

CORTINA

A C T U L III

Acasă la Stamatiu. Stamatiu, întins pe pat; alături — pregătind comprese într-un vas alb — Atena. Noapte, temperatură, microbi — lumină în consecință. Merceria a dispărut.

STAMATIU (*delir clar*): Madam Fira, madam Fira, te rog închide aspiratorul, nu pot auzi nici stadionul, nici Leoncavallo...

ATENA (*grijă excesivă*): Dar madam Fira nu-i aici, Alecule, e liniște în toată casa.

STAMATIU: Madam Fira, dacă nu vrei să închizi aspiratorul, spune-mi de ce? De ce nu pot asculta prologul la *Patiate*?

ATENA (*punîndu-i o compresă*): Liniște... liniște... (*Maternă.*) Vrei să se trezească Dănel?

STAMATIU: Bine, madam Fira, ia loc, ia loc, explică-mi de ce nu-ți place prologul? Eu cînt, mai întîi, și după aceea îmi spui de ce nu-ți place.

ATENA: Alecule, Alecule, mă sperii... (*Schimbîndu-i compresa.*) Niciodată nu te-am văzut așa, aveai o structură sportivă...

STAMATIU (*fredonînd*): „Și noi, comediienii, sîntem oameni din carne și oase...” (*Ultimul cuvînd e acoperit de uralele unui stadion: „gol”, apoi fluierul unui arbitru, urmat, desigur, de fluierături puternice.*)

STRIGĂTE: Huo, arbitru! Huo cu cine ți-a pus fluieru-n gură! La tîrlă, arbitru!...

ATENA: Ți-e mai bine, Alecule, nu?

STAMATIU: N-a fost 11 metri... Puteți urla oricît, la Rîmnicu-Vîlcea n-a fost 11 metri! Sînteți lași, fiindcă sînteți mulți. Numai microbii sînt atît de lași, fiindcă sînt atît de mulți. Eu nu am decît un fluier... și un nasture... și o ceașcă de cafea...

ATENA: Vrei cafea, Alecule? Să-ți fac o cafea.

UN BARITON (*ca-n Leoncavallo*):

Nu vreau cafea...

Ūreau o musaca...

Lapte de pasăre...

O, nu, nu budîncă de mazăre...

UN COR DE FEMEI (*acoperindu-l*):

Unde-i pardesiul

Dom'le Stamatiu?

Nu sîntem pedante,

Avem pieile crocante,

Dar fără pardesiu,

Ūă socotim în sicriu...

ATENA (*lacrimi*): Alecule, mi-e teamă de Dănel, mi-e teamă că n-am să-ți pot face o cafea. Poate vrei o compresă?

STAMATIU: Greșiți, o, cum greșiți. Fără pardesiu, mă vedeți mort... Vă grăbiți! (*După o pauză.*) De ce nu-mi răspundeți?

HĂLMĂGEANU (*din camera alăturată*): Atena!

ATENA (*săpaimă*): Alecule, ce fac? Mă strigă Dănel.

STAMATIU (*sub privirile Atenei, derutată, se duce drept la garderob și ia paltonul cu doi nasturi lipsă; îl îmbracă*): Să vină Dănel! Nu mă interesează coeficientul de oseină din nasturi, e un coeficient mic! Mă interesează nasturele! Nasturele — ca atare!

DĂNEL (*autoritar*): Atena! (*Pași alături — Atena fuge spre ușă.*)

STAMATIU (in timp ce în prag apare Dănel): Încercați... Încercați să mergeți fără nasturi... (Se oprește în fața lui Dănel și, deodată, vrea să-i încheie nasturele de la gulerul cămășii. Dănel îl împiedică.) ...Părerile au zburat din dumneavoastră, sinteți pustiu.

DĂNEL (doct): Vorbiți prostii, cei mai mari filozofi umblau goi sau în togă...

ATENA (punind mina pe fruntea lui Stamatiiu): Are temperatură... cel puțin 39,6. Nu-ți mai spun că a venit acasă fără pardesiul.

STAMATIU: La minus 15 nu se mai betonează... (Luind un scaun și punind mâinile pe spătar. În aceeași clipă, pe un ecran aflat pe paravan, apare un complet de judecată, ca la tribunal. Ton hotărât.) Nu mă interesează dacă mi-a stopat sau nu pardesiul, nu mă interesează nuela „Toamnă inconștientă”, într-adevăr foarte proastă. Nu mă interesează decât epoca noastră și nasturii, ca un caz particular. Nu sînt în dezacord cu epoca, nu mă simt născut nici prea devreme, nici prea târziu, vreau să vă fie clar. O iubesc pentru (scandînd) rezonabilitatea ei...

ATENA: Delirează!

STAMATIU: O iubesc pentru armonia ei — adică toți am fost transformați în artiști, spectatori și actori, simultan. Subliniez: si-mul-tan! Nu mai există granițe! Shakespeare spunea — și tot ce spunea Shakespeare... (Gest în aer al minii, adică „nu mai vreau să repet, știți”...) „o scenă este lumea, și noi...” (Din nou, gest de „etc. etc.”) Nu! Nu, domnilor jurați! Lumea este și o scenă, și o arenă, și o fîntînă, și un mister, iar noi... sîntem și actori, și regizori, și spectatori. Și arbitri!... Cel mai mic eveniment, cea mai elementară mișcare ne aruncă în dinamica universală și nu mai știm — oricît am fi de rezonabili — ce rol să jucăm! (Pe ecran: „Uara, îmbrăcați îmbrăcăminte de vară!”) E adorabilă, ne înțelegem dintr-o privire. E suficient să-mi cadă un nasture, așa cum lui Newton...

ATENA: Dănele, dă-i ceva! (Dănel — imobil.)

STAMATIU: Nu vreau să vă rețin. Vreau să vă explic crima ce o voi comite pentru ea, numai pentru ea. De ce n-a protestat? De ce nu s-a bătut? (Pauză. Liniște în cameră. Pe ecran, reclamă: „Consumați budinci de la «Admirabila budincă».”) Căzîndu-mi un nasture, mi-a spus că A. 22.53 nu se mai găsește din primăvară. Spunîndu-mi că A.22.53 nu se mai găsește din primăvară, m-am îndrăgostit de ea. M-am

grăbit, desigur... (Pe ecran: „Dați copiilor dulciuri!”) Nu, m-am gândit, urăsc graba, dar, vă asigur, n-am despărțit graba de meditație. Îndrăgostindu-mă, am aflat că a fost umilită. Am aflat cine a umilit-o. Am hotărît să-l distrug pe acel om. Subiect de melodramă, dar aici nu sîntem la cinema, ci la tribunal. La tribunal și la crematoriu nu există melodrame!

ATENA (extaz): Asta-i foarte adevărat! (Pe ecran, reclamă: „Servicii de cafea superficiale și betonate...”)

STAMATIU (tot cu mâinile pe spătarul scaunului): Nu m-a lăsat ca, din arbitru, din judecător să devin jucător — diferență simplă de o silabă. Rafinamentul ei a desființat duelul, pumnul, lovitura violentă și sănătoasă. Deși, în asemenea cazuri, simți nevoia să bați, să scuipi, să ucizi. Ai vrea să spargi măcar un geam — nu ajungi decât să spargi din greșală un serviciu de portelan!

DĂNEL: Domnule!...

ATENA (simultan): Alecule!...

STAMATIU (brusc, către Dănel, ochi în ochi): Altădată se admitea provocarea la duel. Unul dintre cei doi murea. Era barbar, nu? Dar exprima viața! (Dănel se închină la nasturele de la gulerul cămășii.) Acum? Acum?... (Începe să se învîrtească prin cameră, mimînd scena.) Mă duc la biroul celui care dezonorează, mă prezint la secretară, tovarășa mă întreabă: „Ce doriți?” — Doresc să-i trag două palme șefului dumatile. Doar două palme și plec. — De ce? — mă întreabă, epoca noastră fiind, cum am mai spus, rațională. — Din cauza unui nasture sau a absolutului, e totuna...” Admite, intru, mă opresc în fața semenului meu. (Mișcare în consecință.)

DĂNEL (demn): Atena, lasă-ne singuri! (Atena — imobilă.)

STAMATIU (tot față în față): Nu, nu, că nu dau... Două palme sînt o soluție minoră, irațională și la fel de gravă ca în secolul XVI! (Patetic, întors, cu pumnul la frunte, ca-n melodrame.) Ah, ce însemnau două palme în secolul XVI! (Brusc, mâinile pe speteaza scaunului, pe ecran reapare completul de judecată.) Dar mi-e frică, domnilor jurați! Mi-e frică de judecata dumneavoastră, de judecata epocii și a tovarășei Mihaela Manta, de... (Dănel — stătea de piatră.) Sînt inconștient, domnilor jurați! Voi renunța la pumn, la spargerea porțelanurilor! Mă supun. Crima mea va fi de ordin verbal.

ATENA (*mişcare spre el, punându-i mâna pe frunte*): Foarte bine, foarte bine! O crimă de ordin verbal te va liniști!

DĂNEL (*teribil*): Atena! Domnule... tovarășe Stamatiu!

STAMATIU (*smulgându-se, iar față la jurați*): Epoca noastră a dat o forță maximă cuvintelor. Forța cuvintelor e crescîndă deci, și asta-i numai spre binele nostru! Cuvintele au ajuns să împuște, să distrugă ca un atac combinat aerian, naval și terestru. Bomba atomică e nimic față de un „idiotule”, de un „huliganule” sau „ticălosule”, rostite la timp. Aruncați un cuvînt tare și adevărat în fața cuiva și va apărea acolo, între ochii individului, o plagă, o plagă identică cu aceea de pe trupurile celor de la Hiroșima! Voi folosi cuvîntul — asta va fi metoda mea de distrugere.

DĂNEL (*în sfîrșit, strigăt*): Domnule, încetează cu polemica! (*Și se repede la Stamatiu, zgîlțîndu-l de reverele paltonului. Ultimul nasture cade. Atena începe să-l caute. Stamatiu se întinde pe studio și se acoperă cu paltonul. Dănel decisiv.*) Atena, urmează-mă!... (*Atena caută.*) Număr pînă la trei, auzi? Unu...

ATENA: L-am găsit! Dacă-i mai dai un somnifer...

DĂNEL: Am zis doi...

STAMATIU (*de pe studio*): Mi-e foarte frig și vă anunț că mă voi căsători cu Mihaela Manta, de care mă leagă o simplă privire și imposibilitatea ca alături de ea să mă pot privi în ochi. De ce? De ce, madam Fira? (*Pe ecran, reclamă: „Consumați spanac proaspăt.”*)

DĂNEL: Atena, nu zic trei, ci cer să-mi explici: ce a fost între voi doi?

ATENA: Dacă-i dai un calmant!

DĂNEL: N-are nevoie de nici un calmant. (*Pe ecran: un cer albastru intens.*)

ATENA: A delirat.

DĂNEL: N-a delirat, a fost logic, a făcut polemică cu mine.

ATENA (*stupefiată*): Polemică? De ce ar fi făcut polemică cu tine? (*Pe ecran, un moș Gerilă.*)

DĂNEL (*diagnostic*): Oriunde e polemică, e structură logică și nu e loc de delir. Normal, acum ar trebui să-l scot din casă și să nu-l primesc decît dacă ne aduce serviciul de cafea.

ATENA (*înfiorată*): Dănele, fii om!

DĂNEL (*calm*): Sînt om! Între serviciul de cafea și umanitarism nu e nici un antagonism. Asta ar însemna agnosticism... (*Pe ecran, „A.22.53.”*)

ATENA (*cîntat*): Nu mai folosi cuvinte lungi, că-nnebunesc!

DĂNEL (*olimpic*): La care te referi? (*Atena studiază somnul lui Stamatiu.*) La agnosticism sau la umanitarism? (*Pe ecran, insula Paraspatarasin...*) Te rog să-mi spui ce a fost între voi... Te ascult... (*Și se așază pe divan la picioarele lui Stamatiu.*)

ATENA (*macabră*): Am impresia că a adormit. (*Pe ecran: Mihaela cosîndu-i un nasture la palton.*)

DĂNEL: Dovadă că nu a avut nimic și a jucat teatru, ca să mă lovească... Un teatru prost, demodat, nici un dramaturg...

ATENA: El nu e dramaturg, e inginer.

DĂNEL (*calmul lui*): ... nu mai folosește delirul, bufoneria, pentru a spune ce are de spus. Domnul Stamatiu, după cum ai auzit, a rămas la Shakespeare. Shakespeare e o culme, dar nu ultima... (*Pe ecran stăruie Mihaela, cosînd.*)

ATENA: Încetează cu ironiile.

DĂNEL: Nu sînt ironii, dragă Atena, nu sînt ironii, sînt studiile unor oameni competenți din Est și din Vest.

ATENA: Competenți? El e arbitru de fotbal!

DĂNEL (*crud și explicit*): Fotbalul e o idioțenie sau o modă, cum vrei s-o iei. Numai un idiot se poate ocupa azi cu fotbalul...

ATENA (*lezată*): E tot atît de interesant ca cancerul, dacă vrei să știi.

DĂNEL: Atenție la cacofonii!

ATENA (*întăritată*): Sînt mult mai mulți oameni care se ocupă de fotbal decît de cancer... A arbitrat în Grecia și va pleca în Italia.

DĂNEL (*ironie maximă*): Poate pleca și-n Honolulu. Înainte de toate, voyager c'est penser... a călători înseamnă a gîndi. El nu gîndește!

ATENA: El nu gîndește? Stamatiu nu gîndește? Numai în delirul lui cite lucruri interesante a spus! Și să-l auzi cînd n-are temperatură... La el, pînă și visurile sînt interesante.

DĂNEL (*în picioare, solemn*): Dragă Atena, din accentele pe care le-ai pus în discuție, am ajuns la concluzia, ca într-o radiografie, că încă îl mai iubești, încă îl mai regreți. E evident că așa, viața noastră ar fi devorată de un cancer inoperabil. Poate îți apar ca un Karenin — am văzut în bibliotecă ta romanul lui Tolstoi, înțelegi, deci, la ce mă refer —, poate sînt, ca atare, un Karenin în mediocritatea mea, te asigur însă că tu nu ești o Anna Karenina, și cu atît mai puțin dumnealui — un

Vronski... Am jurat să nu-mi fundamentez viața pe milă și concesii.

ATENA (*bunul-simț*): Bine, Dănele, dar ieri ne-am căsătorit!

DĂNEL: Știu, știu... Shakespeare — nici eu nu mă pot opri să-l evoc — spune și mai frumos: „Nici nu s-au răcit fripturile de la masă”... Nici fripturile noastre nu s-au răcit, totuși „ieri”, „azi”, „mîine” sînt noțiuni relative față de cruzimile vieții, care ne cer hotărîri, numai și numai hotărîri... Dacă-ți descopeream regretul pentru dumnealui peste un an și nu azi? Ce înseamnă azi? Ce înseamnă ieri?

ATENA: Dar aş putea să-ți dau amănunte care...

DĂNEL: Nu mă interesează nici un amănunt, toate amănuntele nu folosesc decît la a discuta pe marginea dramei, ori dramele se consumă, nu se discută. (*Iese și închide ușa cu cheia.*)

ATENA (*la ușă*): Dănele, nu fi copil! (*Pauză.*) Dănele, nu mă necăji din prima zi! (*Pauză, ton mai dureros.*) Dănele, da' totul a pornit de la un nasture, nu poți înțelege? (*Fără durere.*) Dănele, ești un om superior, da sau nu? Dănele, sparg ușa dacă-ți bați joc de viața noastră! (*Pauză, duos și rațional.*) Dănele, te admir pentru gelozia ta... te admir că nu te desparti pentru fleacuri. Sînt convinsă că mă ascuți și ai o morală. Vreau să-ți spun un singur lucru. Fă-mi un semn că ești atent... lasă pijamaua și fă-mi un semn! (*Demnitatea disperării.*) Vreau să-ți spun... — mă jur — că fiecare reprezentați altceva pentru mine. Ce vrei mai mult? (*Pauză lungă.*) Dănele, dormi? (*Miscare scurtă la Stamatiu, întorcîndu-se pe o rină. Atena, idee, vine lingă el și începe să-l mîngie.*) Alecule... Alecule, dormi? Alecule, cum te simți? (*Pe ecran, aceeași imagine a Mihaelei.*) Ți-a scăzut temperatura, am știut că ai o structură sportivă. (*Îl sărută. Stamatiu sare, ca ars, în picioare, însă nătoșit.*)

STAMATIU: Nu!

ATENA (*inocentă*): Ce, te-ai speriat?

STAMATIU (*revenindu-și*): Da.

ATENA (*drept*): Te-am sărutat ca să mă scoți dintr-o situație penibilă.

STAMATIU (*mormăind*): Numai pentru asta? Visam foarte frumos.

ATENA: Dar să vezi ce frumos ai delirat.

STAMATIU: Am delirat?

ATENA: Oho.. ai vorbit mai frumos decît pe Diham. Ai spus că ai citit o năvelă proastă, că ai o iubită nouă, că nu mai spargi serviciile... ai vorbit

foarte frumos, cum știi tu. Dănel a fost foarte impresionat, te asigur! (*Ți arată nasturele găsit.*) M-ai făcut să-l caut chiar sub ochii lui Dănel, fiindcă știu cum ții tu la nasturi. (*Stamatiu, întors pe pămînt, constată că paltonului îi lipsește și ultimul nasture, cel superior.*) Dănel ți l-a rupt.

STAMATIU: De ce?

ATENA: Ca să încezezi polemica.

STAMATIU: Nu înțeleg, care polemică?

ATENA: E, așa zice Dănel, e gelos...

Pentru că ți-am căutat nasturele, m-a închis aici și nu mai vrea să mă primească în casă.

STAMATIU: Și ce cauți aici?

ATENA (*agasantă*): Eu ce-ți explic, copil prost? (*Autoritar.*) Te rog să vorbești cu el și să-i spui că nu mă iubești, că ce a fost odată a fost...

STAMATIU: N-a fost nimic.

ATENA: Mă rog, trebuie să precizezi. (*Bate în ușă, sigură.*) Dănele, domnul Stamatiu e mai bine și vrea să-ți spună două vorbe. Cred că nu te-ai culcat.

DĂNEL (*de dincolo*): Domnul Stamatiu a murit pentru mine.

STAMATIU (*hotărîre: o ia de mîna pe Atena, o duce la ușa din dreapta*): Totul e clar și simplu: o iei frumos pe culoar, ieși pe balcon și de acolo intri pe ușa din bucătărie. Planul casei a rămas același, sper. (*Deschide ușa; în prag, Camelia.*)

ATENA: A, bună seara... bună seara, intrați, bucurați-vă de avantajul intrării separate. (*Camelia intră cu pardesiul pe braț și cu pachetul uitat de Stamatiu.*)

STAMATIU (*hotărît, ca în toate gesturile sale după delir, ia pachetul și bate la ușa din stînga*): Domnule Hălmăgeanu, vă rog să deschideți pentru a vă înmîna serviciul de cafea solicitat dimineața... (*Tăcere, dincolo.*) Cred că în lumina gestului meu, toate reticențele dumneavoastră se spulberă. (*Tăcere.*) Vreau să spun că un serviciu de cafea rezolvă toate echivocurile sentimentale. În cazul unui echivoc între mine și actuala doamnă Hălmăgeanu, n-aș fi adus un serviciu de cafea, ci propriul meu cadavru, așa cum e firesc între oameni pasionați. (*Atena sare de pe divan și deschide febrilă pachetul.*)

DĂNEL (*de dincolo*): Domnule Stamatiu, ironiile dumneavoastră sînt greoaie și lipsite de sens. Undeva, ele au și o latură tragică.

ATENA (*descoperind ceștile*): Dănele, nu au nici o latură tragică, e exact serviciul nostru, dar exact! Domnul Stamatiu s-a străduit, nu a făcut nici

o economie... au pină și același sunet!) (Ciocnește ușor două cești. Ușa se întredeschide. Dănel nu apare; Atena — imediat — cu pachetul la subsuoră — se strecoară în apartamentul conjugal. Către cei doi.) Noapte bună...

CAMELIA (ton rezonabil, de armistițiu): Alecule, știi că detest satira! De ce-mi prezinți, în ultima vreme, atâtea spectacole satirice?

STAMATIU: Nu văd unde a fost satira. (Ia pardesiul și începe să-l „studieze“.)

CAMELIA („finita la commedia“): În sfârșit, tu nu vezi nimic.

STAMATIU: Îți mulțumesc că mi-ai adus serviciul. Nu știu cum l-am putut uita. Pardesiul a fost foarte bine stopat.

CAMELIA (elegiacă): M-am dus până-n bulevardul Dacia și a trebuit să insist o oră.

STAMATIU: Se pare că ai avut succes.

CAMELIA: De ce ești rău? Stoperul ciștigase la Pronosport și nu știa pe ce lume trăiește. (Stamatiu se duce la saltăr, face lumina mai mare.) De ce faci atîta lumină?

STAMATIU (în fața oglinzii garderobului, îmbrăcînd pardesiul): Vreau să văd țesătura la o lumină mai mare.

CAMELIA: Stinge-o, las-o cum a fost, vino lîngă mine. (Stamatiu, calm, dezbracă pardesiul și-l pune în garderob.) Te rog, vino lîngă mine... (Stamatiu se conformează.) Aș vrea să ne despărțim, drumul e inexorabil, n-avem ce face, trebuie să-l înfruntăm.

STAMATIU (în întîmpinare): De ce?

CAMELIA: M-ai desfigurat... a fost o explozie necontrolată. Detest femeile care-și cer iertare după crize. Nu există iertare! (Stamatiu — crud — mișcă din cap: da.) Dar aș vrea să ne despărțim frumos, Alecule. (Trecîndu-i mina pe frunte.) Mi-ai dat foarte multe, aș vrea să-ți las o despărțire frumoasă. (Suris.) M-ai crezut totdeauna o cerebrală, nu?

STAMATIU (rezolut, ia paltonul de lucru de pe un scaun): Spune-mi, Camelia, n-ai la tine ac și atî? (Camelia îl contemplă trist.) Mă simt mai bine, aș vrea să-mi cos nasturii la palton, doi — atîția cîți am...

CAMELIA (ton sfîrșit): Caută în geanta mea.

STAMATIU (tresărire): Mă lași să caut, în geanta ta, ac și atî? (Caută imediat, găsește încîntat.) N-aș fi crezut că în geanta unei femei cerebrale se găsește ac și atî! Camelia, ești o comoară! (Cu mare căldură, cosînd.) Eu cos, tu vorbești, cred că nu deranjez cu nimic proiectele tale. Îmbin utilul cu tristețea.

(Pauză, cu ochii la ac.) Nenumărate despărțiri au avut loc așa: ea cosînd, cu ochii în lacrimi, el vorbind. Simplă schimbare de sex, care n-are de ce să ne încurce. Te derutează lipsa de lacrimi? (Pauză.) Au! (Începe să-și sugă singele din degetul înțepat.) N-am mai cusut, din armată!

CAMELIA: Nu știu ce mă face să mai stau aici. Poate o imensă nevoie de duioșie, poate...

STAMATIU: Duiosie? (Lasă manopera, scoate din sertarul noptierei două lumînări și le fixează în sfeșnicul de pe masă.) Dar nimic mai simplu decît duioșia. (Le aprinde, se duce și închide lumina, își reia locul și începe să coasă la lumina lumînărilor.) Iată și duioșia!...

CAMELIA (stare sufletească nouă): Bine, n-ai să reușești să mă clintеști. Voiam o despărțire frumoasă, veniam să discutăm inteligent într-un climat tandru, să reușim pentru ultima clipă acest aliaj rar realizat. (Suspînă.) Tu n-ai să înțelegi niciodată nevoile inteligenței. Povara inteligenței. Sînt clipe cînd îți rupe umerii, te sfărîmă. Tot drumul pînă-n bulevardul Dacia, stringînd bine pardesiul ars, l-am făcut cu acest gînd: să nu-ți mai apar o cerebrală, o dură. Am fost ridicolă, nu?

STAMATIU: Nu.

CAMELIA: Ba da, ba da. În lumina acestor lumînări, am fost ridicolă. M-am luptat cu ridicolul cît am putut: stoperul era beat, își pusese familia — patru copii, soția și cumnata — să întoneze pe trei voci numele echipelor de fotbal: Dinamo, Rapid, Steaua...

STAMATIU (ridicînd privirea): Extra-ordinar! Trebuie să fi fost un cor unic.

CAMELIA: L-am convins să lucreze, fără să-mi pese de grotesc, deși știi cît îl urăsc, ce sensibilă sînt la el... La întoarcere, am ezitat între a-ți cumpăra o cravată și o carte de la Bibliăria 17. „Anticii greci“, tragediile.

STAMATIU: Ai fi făcut foarte bine.

CAMELIA: Mi-era teamă de ostentație, de „troț“... Nu ți-am făcut niciodată cadouri, totdeauna mi-am imputat luciditatea în relațiile noastre. Dacă-ți aduceam un Euripide, riscam o prea mare ostentație a discretului, a sugesției.

STAMATIU: Totuși, ai venit foarte tîrziu — unde ai rătăcit după ezitare?

CAMELIA (neabătută): Alecule, nu-i așa că totdeauna m-ai suspectat pentru răceala pe care o aduceam în prim-plan? N-ai crezut totdeauna că te folosesc doar pentru documentare?

STAMATIU : Dimpotrivă, asta m-a fascinat la tine totdeauna...

CAMELIA : Nu minți ! De când ne-am întâlnit, de la Luduș... din acceleratul acela, mai exact : din vagonul-restaurant... n-ai fost jenat de luciditatea mea ?... (*Stamatiu tace.*) E prima întrebare esențială a acestei nopți, răspunde !

STAMATIU : Așa și așa. Luciditatea ta m-a jenat așa și așa. (*Pauză lungă, în care explodează, de dincolo, glasul Atenei : „Dănele, avem în casă și ouă, și unt, și brinză !”*) A doua întrebare ?

CAMELIA : De ce te grăbești ? Eu m-am adaptat luminărilor tale, tu adaptează-te ritmului meu de adagio ! (*Stamatiu suflă în luminări. Intineric.*) Să nu crezi că grosolăniile tale mă derutează. A doua mea întrebare cere imperios întinericul. Sartre spune că sînt adevăruri care nu pot fi rostite privind în ochii celui alt...

GLASUL ATENEI : Dănele, omleta e gata !

CAMELIA : Mai mult : eu pot transfigura grosolănia ta în sugestie, în act poetic... N-ai vrea să deschizi magnetofonul și să-mi pui bluesurile negre de la Luduș ? Tot drumul cu pardesiul m-am gîndit ca muzica ultimei clipe să fie aceeași cu cea a primei clipe.

STAMATIU : Ca să deschid magnetofonul, trebuie să aprind lumina.

CAMELIA (*protest*) : Nu ! Radioul e lîngă tine.

STAMATIU : Da.

CAMELIA : Deschide radioul. Dacă sînt bluesuri — continui ; dacă nu, plec și mistuim clipa... Vezi ce sentimentală sînt ? Pînă la demonstrație !

(*Stamatiu deschide radioul ; apare „ochiul verde”, apoi un blues. Stamatiu tace stupefiat.*)

CAMELIA (*după ce lasă muzica să pătrundă*) : Vezi că există o providență ?... (*Stamatiu tace, bluesul autentic continuă, nostalgic, trist.*) Vreau să te întreb. E o întrebare capitală, de destin... Cunosco orgoliile tale, nu vei face nici un gest să aminăm despărțirea. Te-am înțeles. Atîta timp cît ai puterea să citești pamfletele la adresa mea, cu un ochi mai rece decît acest ochi verde, nu te voi încorseta. Ofer orgoliului tău o ultimă satisfacție : răspunderea destinului meu... (*Pauză, blues în final. Acord final. Camelia — cît mai rar.*) Mă lași sau nu să trec de la proză la teatru ?

STAMATIU (*în sfîrșit*) : Să te las să treci de la proză la teatru ? De ce să te las să treci de la proză la teatru ?

(*Mîșcare obscură în întineric ; la radio, tangou pasional. Toată scena se va desfășura, mai departe, în ritm de tangou pasional.*)

CAMELIA (*explicită*) : Proza e prea riguroasă, prea explicită — portret, descriere, motivare psihologică... mă plictisește ! Nu mi-ar strica puțin teatru absurd. Pentru dialogul meu cu posteritatea...

STAMATIU (*de lîngă saltăr*) : Tu discuți cu posteritatea ?

CAMELIA : Fiecare din noi, în fiecare clipă, discută cu posteritatea.

STAMATIU (*decisiv*) : Și tu socotești lumea absurdă ?

CAMELIA (*șoaptă*) : Da.

STAMATIU (*brusc, lumină mare ; cu pușca de vînătoare așintită spre Camelia, care sare, uluită. Totul — allegro*) : Cu ce drept socotești tu lumea absurdă ? Pe ce bază ? Ce armonii te-au dezamăgit, care dintre armoniile omenești te-a durut ? Spune !... Ca să faci teatru absurd, trebuie să ai un drept. Care-i dreptul tău ? Răspunde sau trag ! (*Camelia, lipită de perete.*) Nici o instanță nu mă va condamna că nu te-am lăsat să treci de la proză la teatru ! (*Se apropie cu pușca întinsă.*) De ce taci ? Răspunde ! Care dintre armonii te-au plictisit ?

CAMELIA (*gîduită*) : Nu.

STAMATIU : Știi cît costă kilogramul de zahăr ?

CAMELIA : Alecule !

STAMATIU : Cunoști diferența de preț dintre o intermediară și o franzelă ?

CAMELIA : ...

STAMATIU : Știi că moartea unei balene, în mările de la antipodi, poate fi simultană cu prima privire dintre un bărbat și o femeie ? (*Pușca în piept.*) Nu mișca ! Ai auzit de armonia universală ? Ai auzit-o vreodată ? O franzelă costă 2,20 ! Repetă după mine : o franzelă costă...

CAMELIA : Îți spun tot !

STAMATIU : Atunci de ce-mi ceri bluesuri, de ce ceri „ajutor” ? (*Plecînd pușca, ochi în ochi.*) De ce vorbești despre Sartre — ce-ai înțeles din Sartre ? Răspunde ! (*Reluînd pușca, un pas înapoi.*) Spune repede, ce-ai vrut să-mi ceri astă-seară ? Dar repede ! Cît mai repede ! Molto allegro. (*Manevrează trăgaciul.*)

CAMELIA (*neted*) : Să vii mîine dimineață... la procesul lui Varacleșu, să depui ca...

STAMATIU (*strigăt*) : De ce să vin mîine la procesul lui Varacleșu ?

CAMELIA (*stinsă*): Trebuie să divorțez, m-am îndrăgostit de el.

STAMATIU (*pierit, lăsind pușca*): Când... când ai avut timp să te îndrăgostești de Varacleşu?

CAMELIA: Astă-seară... astă-seară ne-am descoperit... ne-am descoperit în Exupéry... în... Îmi dramatizează toate năvele... renunță la Brecht și-mi drama...

STAMATIU (*ucis*): Și toate astea nu mi le puteai spune cu lumina aprinsă, în timp ce coseam doi nasturi?

CAMELIA: Nu. M-ai inhibat!... Mă inhibau nasturii, acul și așa... Voia el să vină să-ți spună... Voia să fim sinceri din prima clipă.

STAMATIU (*pușin retoric, aruncă pușca pe pat*): Nu, nu ajută nici o pușcă. Vin mâine la proces.

CAMELIA: Vii, vii, Alecule? Ești unic! Mîine dimineată...

STAMATIU: Pleacă... (*Urea să întindă mîna spre ea, să-i spună numele, se oprește*.) O, mi-e teamă de cacofonii... Du-te, Camelia! Dar în virful picioarelor.

(*Camelia se îndreaptă spre ușă. Stamatiu deschide, ea iese. Stamatiu se întoarce în cameră, pune pușca la loc pe perete, închide garderobul, se oprește în fața radioului. Ultimele acorduri, la radio, ale tangoului. Apoi, glasul crainicului: „În ciclul «Marile cărți ale lumii», prezentăm astă-seară capodopera înțelepciunii finlandeze «Kalevala». Stamatiu închide radioul, stinge lumina, aprinde veieuza; se întinde îmbrăcat pe studio, se acoperă cu paltonul.*)

STAMATIU (*șoaptă pentru el*): Capodopera înțelepciunii finlandeze...

(*Un timp — liniște. Apoi, ușa care dă spre Hălmăgeni se deschide și în cameră se profilează, înaintînd, statura impozantă a doctorului.*)

HĂLMĂGEANU: Dormiți, domnule Stamatiu?

STAMATIU: Cam așa ceva...

HĂLMĂGEANU (*oprit în dreptul studioului, în picioare*): Mi-e imposibil să nu vă deranjez. Vreau să știu dacă vă este clară strania și clasică relație dintre victimă și călău. (*Stamatiu — murmur confuz.*) Noi doi sîntem în această stranie relație. Sînteți cel mai subtil călău al lumii: ați dozat extraordinar cruzimea unui rechizitoriu la adresa bărbatului cu generozitatea unică față de femeie. Cruzimea și generozitatea au dat un curent, care în aviație — nu știu dacă știți — se numește curent forfecant. M-ați forfecat, domnule Stama-

tiu, ca pe un simplu avion prins în asemenea curente. Puteți verifica. Vreți să verificați? (*Pas înainte, cu mîna dreaptă întinsă. Stamatiu — imobil.*) Puneți mîna pe minea pijamalei mele — e udă sau nu? Sînt lacrimile mele. (*Nici o mișcare. Pauză — tot cu mîna dreaptă întinsă.*) Nu există suflet, domnule Stamatiu, numai creier, scoartă cerebrală, toate sentimentele vin din rațiune. (*Se așază pe studio, drept, demn.*) Comportamentul dumneavoastră scapă judecății mele, și prin aceasta mi-ați cauzat cea mai mare durere și am plîns... acestea sînt lacrimile creierului meu. (*Stamatiu sare ca din arc și dispăre pe ușa care se deschide spre coridor. Hălmăgeanu așteaptă cu mîinile la piept. În sfîrșit, undeva, se aude muzica unei ape căzute într-o scurtă și cunoscută cascadă. Stamatiu revine. Hălmăgeanu, imediat, ridicîndu-se.*) Brutalitatea răspunsului dumneavoastră...

STAMATIU (*întinzîndu-se, căutîndu-și culcușul*): N-a fost nici un răspuns domnule doctor, vă bizuiți pe o simplă neînțelegere.

HĂLMĂGEANU (*stentor*): Există neînțelegeri din pricina cărora au căzut cetăți, armate și tirani!

STAMATIU (*foarte obosit*): Am o indigestie prelungită, nu mai confundați ideile.

HĂLMĂGEANU: Brutalitatea răspunsului dumneavoastră mă obligă să fiu scurt: nu sînt de un sentimentalism excesiv. Mi-ați refuzat lacrimile, nu mă socotiți probabil o victimă demnă de dumneavoastră. Bine, e o situație de nesuportat. Nici unui om nu i se poate lua dreptul de a fi victimă. Dar în baza straniei noastre relații, e rîndul meu să vă distrug. Vă voi distruge mîine dimineată. Noapte bună! (*Nici un răspuns. Stamatiu a adormit.*)

CORTINA



Camera lui Stamatiu și merceria, dimineața. Stamatiu doarme. La merceria se ridică — zuruind — oblonul și apare Mihaela. Gesturi mașinale de vinzătoare, dimineața.

GLASUL LUI HĂLMĂGEANU (*dincolo, în apartament*): Ateno, am plecat.

GLASUL ATENEI: Du-te cu bine... Cum e afară?

HĂLMĂGEANU: Frumos, da' răcoare... E de demi pentru mine, de „deux pièces” pentru tine. La prînz avem chiftele marinate?

(*În merceria apare Hălmăgeanu, grav, dens, copleșitor; înaintează încet, Mihaela îl privește înghețată, cu mîinile la piept, rezemată de un stand.*)

HĂLMĂGEANU (*după o pauză, în fața ei — despărțiți de tejghea. Profund*): Nu mă alunga. Nu vreau nasturi, Mihaela, nu vreau nimic... (*Pauză.*) Vreau cheia, cheia apartamentului tău.

MIHAELA (*surprindere*): Cheia apartamentului meu?

HĂLMĂGEANU (*aceeași gravitate*): Da, în 15 minute o vei avea înapoi. Continui să stai pe Olari, nu? (*Nostalgie, incantație.*) Olari 12, etajul III, apartamentul 9... Olari 12, etajul III, apartamentul 9... De aici pînă în Olari și-n...

GLASUL ATENEI (*de dincolo, la Stamatiu*): Alecule! Alecule, nu te trezești? Alecule, trebuie să fii la tribunal, mamă, dragă!

HĂLMĂGEANU (*realist*): De aici pînă în Olari și-napoi sînt 15 minute, nu? (*Întinde, patetic, mîna spre Mihaela.*) Dă-mi cheia, Mihaela! (*Mihaela — imobilă, mîinile la piept. Hălmăgeanu rămîne cu mîna întinsă, gestul teatral — identic cu cel din finalul actului III, în fața lui Stamatiu. Simultan, soneria „dincolo”, apoi glasul Atenei: „Imediat, madam Fira! Imediat, că nu dau turcii!” Glasul Firei: „Bună dimineața, cum a dormit domnița mamei?” Aspiratorul de praf în apartament îl trezește pe Stamatiu. Acesta se ridică, ia pușca atîrnată pe perete; se așază pe marginea studioului și fixează un punct prin cătarea puștii. De-a lungul întregii scene de la merceria, Stamatiu va privi — extrem de concentrat și serios — prin cătarea puștii.*)

GLASUL ATENEI: Domnule Stamatiu, ce faci? Nu-i frumos să întîrzii la tribunal. Pot intra?

STAMATIU (*fix la pușcă*): Nu.

HĂLMĂGEANU (*coborînd mîna*): De ce nu-mi dai cheia? N-aș intra decît în

vestibul. Nu-ți voi răscoli casa, așa cum nu vreau să-ți răscolesc amintirile.

MIHAELA (*suris crud*): Amintirile?

HĂLMĂGEANU: Am intrat o singură dată în vestibulul tău, la 15 aprilie 1963... M-ai dat afară, ții minte cum m-ai dat afară?

MIHAELA: Nu țin minte nimic.

HĂLMĂGEANU (*încăpățînat*): Ai în vestibul un dulap cu veselă alb-înflo-rată. Dulapul era deschis. Înainte de a ieși, am lăsat, pe primul raft, un tub cu...

MIHAELA (*neagră*): Ce vrei? Spune exact!

HĂLMĂGEANU: Vreau cheia ca să iau tubul... Sînt pastile unice, am alergat la cele mai înalte foruri, am stat la coadă două zile să obțin pastilele; vreau pastilele. Efectul lor, pe cale bucală...

MIHAELA: Calea bucală? (*Ris încet, discret, cu multă tristețe.*) Calea bucală nu-i pentru dumneata, așa cum nu-i Calea lactee! Ca să pricepi calea bucală...

HĂLMĂGEANU (*doctor lezat*): De unde știi tu ce înseamnă calea bucală?

MIHAELA (*minie abia reținută*): De unde știi? De unde știi?... Am citit, tovarășe Hălmăgeanu — în noaptea de 17 aprilie 1963, două zile după ce te-am dat afară, după ce m-ai dat afară, am citit foarte multe cărți despre sinuciderile pe cale bucală! Cine citește știe...

HĂLMĂGEANU (*maximă vexare*): Dar nu vreau să mă sinucid, dragă Mihaela. (*Demn.*) Vreau să fac o tentativă! Ca și Rainer Maria Rilke, pe patul morții, susțin că la urma urmei viața e su-blimă.

MIHAELA: „La urma urmei...”, dar pînă „la urma urmei”?

HĂLMĂGEANU (*exasperat*): Vreau să-l distrug pe domnul Stamatiu, acest om foarte complex, cu care împart apartamentul...

MIHAELA (*siderată*): Cu care ce?...

HĂLMĂGEANU: Da, cu care împart apartamentul... Poate că acum te va interesa unde stau. Domnul Stamatiu m-a distrus prin șantaj. O noapte întregă, simulînd delirul provocat de febră, febră provocată de pierderea unui nas-ture— care l-a obligat să-și pună par-desiul în locul paltonului —, o noapte

- întreagă, zic, m-a amenințat că va spune noii mele soții tot ce a fost între tine și mine.
- MIHAELA (*arsă*): Și a spus?
- HĂLMĂGEANU (*subtil*): Nu, a făcut o tentativă. Crudă, sălbatică. M-a obligat să joc teatru în fața soției mele. I-am cerut bieteii femeii aberații de care eram conștient, dar trebuia să fiu ipocrit. Am fost! După aceea, m-a făcut să plîng — și știi că plîng rar...
- MIHAELA: Știu.
- HĂLMĂGEANU: ...despărțindu-se extraordinar — pentru tine, subliniez, pentru tine! — de fosta-i logodnică. Nu l-am mai putut judeca logic, și asta m-a revoltat. Atunci o tentativă de sinucidere, din cauza lui, mi-a apărut ca singura soluție pentru a-l distruge. Îmi trebuie trei pastile din acelea, de sub vesela înflorată. Nu patru, nu cinci. Trei. Nu trebuie să mor, ci numai să se afle... la miliție, în oraș... unde m-a putut aduce sadismul unui inginer! E suficient și covârșitor... Azi, tentativa impresionează ca și actul propriu-zis.
- MIHAELA (*logică*): Se poate, dar pastilele nu mai există!
- HĂLMĂGEANU (*frînt*): Cum?
- MIHAELA: Le-am descoperit eu, chiar sub vesela înflorată.
- HĂLMĂGEANU: Și ce-ai făcut cu ele?
- MIHAELA (*calmă, superioară — comediantă la capătul dramei de mult epuizate*): Le-am folosit. Nu trei, nu patru. În noaptea de 17 aprilie...
- HĂLMĂGEANU (*melodramă crescendo*): Cum, tu?... Pentru mine?...
- MIHAELA (*suris liniștit*): Nu, nu pentru tine! Pentru mine!
- HĂLMĂGEANU: Nu se poate! Ești divină!
- MIHAELA: Dimpotrivă, am scăpat. Pastilele erau vechi, erau proaste, nu știu de la ce farmacie le-ai luat.
- UN CAP DE FEMEIE (*deodată, din prag*): N-a intrat la dumneavoastră o doamnă violoncelistă de la Filarmonica din Banat? (*Mihaela — negație mută. Capul dispare.*)
- HĂLMĂGEANU (*dureros*): Și-acum ce să fac? Nu pot să plîng de două ori consecutiv... Nu mai pot să fac din nou coadă la farmacie. (*Pauză. În acest timp, madam Fira a trecut la glaspașir. Sună telefonul.*)
- GLASUL ATENEI: Alo... Madam Fira, termină cu glaspașirul, că-mi faci praf nervii! Ocupă-te de mobilă! (*Executare. Mobilă.*) Da, ascult... Nu, tovarășul Stamatiu doarme. Îi comunic.
- HĂLMĂGEANU (*derută totală*): Spune-mi, Mihaela, ce să fac? Trebuie to-
- tuși să-l distrug! (*Mihaela — imobilă ca și Stamatiu.*) Vreau să-i arunc pe umeri răspunderea vieții mele! Măcar ca gest, ca intenție.
- GLASUL ATENEI (*peste mobilă*): Domnule Stamatiu, ți-a telefonat președintele comisiei de arbitri. Să treci pe la ei cu pardesiul, că vrea să-l vadă nevastă-sa. Auzi? Trezește-te, ești în fața unui gest unic.
- MIHAELA (*calmă*): Ai să-l distrugi!
- HĂLMĂGEANU: Cum?
- MIHAELA: Care-i principala dumitale calitate? (*Doctorul — clipit nervos. Traducându-i pe limba lui.*) Axul vieții dumitale? Forța dumitale?
- HĂLMĂGEANU: A, vitalitatea, vanitatea... demnitatea...
- MIHAELA: Asta e... Folosește-o!
- HĂLMĂGEANU: Care? Sufixul „tatea” e foarte...
- MIHAELA: Să zicem vanitatea... Distrug-e-l cu vanitatea, e foarte sensibil aici. Din vanitate, poate deriva ușor generozitatea!
- HĂLMĂGEANU (*mai distins*): De acord —nimeni nu e mai vital ca un paradox. Și?
- MIHAELA (*ardent*): Te duci la spital și-mi aduci o nouă numire în laborator. Mă cheamă înapoi, înțelegi? (*Luîndu-l de reverul paltonului.*) Vreau să revin în laborator, înțelegi? Vreau să lucrez din nou în laborator, auzi? (*Mai calmă.*) Îmi aduci chiar tu numirea. N-o să te mai șantajeze, vei trăi liniștit cu nevasta, Stamatiu va fi fericit — va fi zdrobit, te asigur! Asta nu mai e o tentativă.
- HĂLMĂGEANU (*după un lung suris, încruntare*): Dar tu? Tu nu vei fi umilită?
- MIHAELA: De ce?
- HĂLMĂGEANU: Nu te va umili să primești, din mîna mea, numirea? Aș muri... Mai ales că din umilire poate apărea disprețul.
- MIHAELA (*repede, căci a intrat Doamna în vîrstă din actul I*): Nu mai complica, nu-ți stă bine. (*Doamna înaintea-ză pînă la stand.*) Fii vital! (*Doamnei.*) Cu ce vă putem servi?
- O DOAMNĂ: Drăguța mea, ieri n-ai putut să mă servești și te-am înțeles. Azi... (*Caută într-o imensă sacoșă.*)
- HĂLMĂGEANU: Te găsesc aici peste două ore? (*Mihaela — acceptare mută. Hălmăgeanu iese. Stamatiu — imobil, fixînd în continuare cătarea puștii.*)
- O DOAMNĂ: O, enfin, iată ce vreau să te rog. Mîine seară... nu știu dacă ai auzit dumneata de O'Neill, de Eugene O'Neill. E un dramaturg american, cu

care ne mai alinăm bătrânețile... Îmi trebuie cinci nasturi de ăștia, mai fan-tezi. (Mihaela îi studiază.) Eu nu merg decît la premiere, a, să nu crezi că mă dau în vînt după un anumit public. Nu, da' la premieră actorul își dă mai mul-tă osteneală și mesajul e mai clar.

MIHAELA (îi prezintă un sort): Vă în-țeleg, doamnă... Aceștia vă convin?

O DOAMNĂ: Țștia cred că-i aveți de pe vremea *Strigoilor*, cu Marioara Voi-culescu. Ce spectacol, ce spectacol! Aveam o rochie mi-crème... Mi-a spus un domn foarte distins, ieri, la „Com-pescaria”... chiar ieri: „Doamnă, mai aveți rochia aceea mi-crème?” I-am pro-mis că vin cu ea la *Dragă mincinosule*, am auzit că e foarte amuzant, deși în două personaje, și unora li s-a părut trenant. (Mihaela îi oferă un nou sort. Bătăi puternice în ușa lui Stamatiu — intrarea separată. El nu lasă pușca.) Dar e Shaw și el salvează orice. (Doam-na respinge sortul. Bătăi în ușa.) Alt-ceva ce-mi poți oferi? (Mihaela, supușă, altă cutie. Doamna studiază. Glasul lui Varacleșu: „Alecule, deschide, ce, ai murit?”) Poți să-mi spui, domnișoară, de ce nu se mai scrie azi cu inteligența lui Shaw?

MIHAELA (foarte rea): Nu.

(Altă cutie, alt sort. Doamna trece la studiul noii oferte. De-a lungul întregii scene de la Stamatiu, Mihaela — în-tr-un pact tacit cu doamna — îi va pune pe tejghea zeci de cutii, scoase din raft, realizînd pînă la urmă o baricadă. Doam-na le va studia minuțios conținutul, sanc-ționînd fiecare sort cu cîte o replică din „universul” ei artistic. Bătăi puternice în ușa, și chiar o lovitură de picior. Stama-tiu se ridică și, cu pușca în mînă, des-chide ușa. Apare Varacleșu.)

VARACLEȘU (izbucnînd, către Stama-tiu): Ah, știam, știam că te voi găsi aici!

STAMATIU: Nu s-ar putea spune că e o replică ruptă din Saint-Exupéry! (Și se așază iar pe studio, reluînd „lu-crul” cu pușca.)

VARACLEȘU (patetic): Lasă pușca! Nu mă tem de puști, cum nu mă tem de tunuri!

STAMATIU: Ah, Gigi, nu cădea în melo-dramă desuetă! Mai rămîne să pui mîna pe secure.

VARACLEȘU: Nici un Gigi. (Îi smulge pușca.) Oricît ai ezita, vreau să știu de ce n-ai venit la tribunal? De ce-ți bați joc de oameni? De ce ai promis?

STAMATIU: Am promis noaptea, la ca-pătul...

VARACLEȘU (dînte pentru dînte): Mie să nu-mi joci comedii existențialiste — noaptea, ziua, legile zilei, legile nopții... am citit, cunoaștem! De ce n-ai fost la 10 la tribunal? De unde atîta egoism? Trăiești în mijlocul mulțimilor sau în junglă? Prietenia, devotamentul... nu-ți mai spun nimic?

O DOAMNĂ (ironică): N-aș intra cu nasturii ăștia, nici la studiourile expe-riimentale!

STAMATIU (calm, întîns pe studio): Am experimentat metoda unui psihiatru american.

VARACLEȘU (deodată, lovit în „cul-tură”): Nu știu de nimic — ce me-todă?

STAMATIU (ca o indicație farmaceu-tică): Înainte a unei zile grele, imediat după ce v-ați trezit din somn, priviți, timp de jumătate de oră, degetul gros de la piciorul drept. Se creează între ochi și deget, între cele două extremi-tăți ale corpului, un flux cu mari ca-lități deconectante, decisiv în...

VARACLEȘU (expeditiv, fiind lămurit): Americanii au psihosexologia exacer-bată, se știe. Îmbracă-te! (Stamatiu vrea să reia pușca. Varacleșu îl îm-piedică.) Ce vrei cu pușca?

STAMATIU: Ca regizor, poți să-ți dai seama: a privi degetul gros de la pi-cior nu e frumos. Am modificat rețeta, fixează un punct prin cătarea unei puști. E mai dinamic. Am să-i scriu america-nului. Dă-mi pușca!

VARACLEȘU (nu-i dă pușca, ia paltonul de pe scaun): Îmbracă-te sau te de-conectez pe viață!

STAMATIU (rictus): Fără calambururi, că mă ridic la tine! (Plictisit.) Tu nu vezi că paltonului îi lipsește un nas-ture?

VARACLEȘU (foarte logic): Îmbracă par-desiul! Camelia a bătut tot orașul a-sceară ca să ți-l stopeze. Ți l-a stopat.

STAMATIU: L-am aruncat!

VARACLEȘU: Ce? Cum? Ți era par-desiul de aruncat?

O DOAMNĂ: Țștia-s nasturi pentru Cidul, drăguța mea.

STAMATIU: L-am pedepsit; o lună nu-l mai port. Președintele colegiului de ar-bitri îmi cere să vin la federație îm-brăcat în pardesiul, pentru că soția vrea să-i vadă modelul. Mi s-a făcut scîrbă de el.

VARACLEȘU: Cunoaștem și asta... Ia paltonul!

STAMATIU (exasperat): Îi lipsește un nasture, nu-ți spun?

VARACLEȘU (*furie*): Și cum, vrei să-mi spui că destinul meu, al Cameliei, ține de un nasture? Lumea a înnebunit? Lumea și-a ieșit din țiței? Ai ajuns să faci probleme dintr-un nasture?

O DOAMNĂ: Există o lipsă de fantezie în nasturi, vecină cu vetusta commedie dell'arte...

STAMATIU: Dar din ce vrei să fac probleme? Din problema Răului și a Binelui?

VARACLEȘU (*din nou lovit, dar subtil*): Ah, nu cumva mă consideri satanic, malefic sau, cine știe, derizoriu? În etica și estetica modernă, dragul meu, nu mai există nici o graniță între satanic și angelic, între malefic și divin... Totul se centrează pe ambiguu și complex.

IONELA (*în mijlocul camerei — deodată*): Bună ziua, Alecule! Am venit să te binecuvîntez. Pentru că nu te-ai prezentat. Pentru că mi l-ai eliberat. Voiam să te binecuvîntez în numele victiei mele de gospodină. Voiam să fac azi parchetul, să dau cu Petrosin, singură! Ca o sclavă! Ca Gigi să calce în casă ca pe petale de trandafiri! Dar dimineața, domnul Varacleșu (*spre Varacleșu*) îmi pleacă din nou, după ce a venit la două noaptea și mi-a jurat... Pleacă tot la tribunal! Îl văd cu ochii mei cum urcă scările. Spre alta, Alecule... Auzi, spre alta! Alta îl aștepta — în pantofi de 380 și taior argint... Nu domnișoara Manta, nu domnișoara X, sau domnișoara nu știu care. Alta! Ce mai vrei, Alecule? Tu nu vezi că vrea să mă țină într-un divorț continuu? (*Învinsă, cade pe studio, ducindu-și mina la ochi. Pauză scurtă; dincolo se aude telefonul Hălmăgenilor peste aspiratorul lui madam Fira. Simultan, la mercerie.*)

ACELAȘI CAP DE FEMEIE (*tot din prag*): Chiar n-a intrat la dumneavoastră nici o doamnă violoncelistă de la Filarmonica „Banatul”? (*Doamna „studiază”, Mihaela nu se vede — acoperită de stiva de cutii.*) Extraordinar! Am căutat-o de la un capăt la altul al străzii!

(*Dispare; la Stamatiu, intră intempestiv Atena.*)

ATENA (*semiconspirativ*): Alecule, la telefon e Camelia, dar... (*Transă.*) Dar nu te cauă pe tine, ci pe un domn... Varacleșu! (*Uimită.*) Există aici un domn Varacleșu?

VARACLEȘU (*lingă ea, în ușa*): Da, eu... vă rog! (*Atena se dă deo-*

parte, el dispare în apartament. Ionela — salt lingă ușa, să asculte. Stamatiu — calm — se piaptână, îmbracă paltonul.)

ATENA (*sfîrșitul lumii*): Dar ce se petrece aici? Alecule, explică-mi cu darul tău... Madam Fira, lasă o secundă curățenia!

GLASUL LUI VARACLEȘU (*foarte puternic*): Nu, nu, Camelia, nu veni! Nu te da în spectacol! Așteaptă-mă! Fii cehoviană, Camelia — pentru ultima oară comportă-te cehovian. Așteaptă-mă. (*Trece prin scenă ca un posedat și iese.*)

IONELA: Cehovian, ce înseamnă cehovian? Explicați-mi, oameni buni, ce înseamnă cehovian. Ce ascunde, ce-mi pregătește... Gigi! (*Cu credință mare.*) Nu vreau să mor pînă nu aflu ce înseamnă cehovian! Gigi... Gigi... (*Și se precipită după el.*)

O DOAMNĂ (*la mercerie*): Cred că există un fatum, nu mă pot servi la dumneata.

STAMATIU (*ordin — Ionelei, aflate în prag*): Ionela! Rămii aici! (*Ionela revine.*) Ai patru dicționare, cauți în fiecare la litera C... cehovian! (*O ia de mină, o așază pe studio, se duce la bibliotecă și aduce patru volume; i le pune pe brațe.*) Madam Fira! (*Apare, în sfîrșit, Madam Fira, ștergîndu-și mîinile în șorț.*) Îmi faci curat — să cînte camera! Aspirator, glaspapir, insecticid!

ATENA (*după contemplare*): Alecule! Am impresia că tu nu te mai duci la tribunal!

STAMATIU (*tot spre madam Fira*): Nu faci zgomot cît timp dumneaei caută. Știi să cauți în dicționar? (*Ionela — gest confuz.*)

ATENA: Alecule, tu aduci aici o femeie...

STAMATIU (*ordin susținut*): Cauți la nume proprii, Cehov, Anton Pavlovici, de aici derivă adjectivul. (*Spre madam Fira.*) Și-mi ștergi bine praful.

MADAM FIRA: Pot să dau cu Petrosin?

STAMATIU: Evident, madam Fira!

ATENA (*decisiv*): Nu. Poți să-ți faci de cap cît vrei, s-o uiți pe Camelia, dar madam Fira e azi la mine! Are de spălat și de călcat!

STAMATIU (*pe viață și pe moarte*): Îți dau dublu, madam Fira! În două ore, aduc aici...

ATENA (*scurt*): Poți aduce o mie de femei. Un bărbat — din egoism — poate orice. Numai să strice prețurile, nu. Madam Fira, urmează-mă! (*Iese. Madam Fira o urmează.*)

IONELA (*în picioare*): Alecule — în durerea mea nu am ce face cu dicționarele... M-am gândit foarte bine. (*Stamatiu cedează, fără luptă. În prag.*) Dicționarele... adjectivele... ar fi acum... crede-mă...

STAMATIU (*ieșind*): Sigur. Am fost deplasat. În general, adjectivele... (*Cheia în ușa.*)

O DOAMNĂ (*la mercurie*): E limpede, draga mea, pentru dramă nu există nasturi! Îmi dau seama că-ți las aici un infern. Da' unde ești?

MIHAELA (*de undeva*): Aici...

O DOAMNĂ (*punindu-și mânușile*): A, foarte bine. N-am crezut niciodată în caricaturistii care arată prăvăliile devastate de clientelă. I-am considerat totdeauna idiști, dar, uite, au dreptate.

MIHAELA (*politicos*): N-ați avut dreptate, doamnă...

O DOAMNĂ (*spre ieșire*): Firește că trebuie să fie printre ei și băieți foarte talentați. La revedere, scumpo! (*Iese, liniște. Mihaela apare și începe să strângă cutiile, punându-le în rafturi. Deodată.*)

GLASUL ATENEI: Să taci, madam Fira! N-aș fi crezut că cineva care-mi spune „domnița mamei” poate fi tentat de o sumă mai mare. (*La ușa mercuriei, apare Stamatiu. Intră.*)

STAMATIU: Dă-mi, te rog, un creion și o hîrtie. (*Mihaela — calmă — îi dă un creion și o hîrtie. Stamatiu scrie.*) Ai pelicanol?

MIHAELA: Mă confunzi cu o papetărie. (*Îi dă pelicanol. Stamatiu ia hîrtia, se duce la ușa și o lipește pe geam; închide ușa cu cheia.*) Ce faci? Simularea „inventarului” se pedepsește.

STAMATIU: Cu ce?

MIHAELA: Nu știu, există un paragraf... (*Tot timpul ezitînd.*) Dacă bate totuși cineva?

STAMATIU: Spun deschis că am de făcut o mărturisire!

MIHAELA: O mărturisire?

STAMATIU: O mărturisire. E un cuvînt care a ajuns să sune la fel de convingător ca „inventar”. (*Pauză.*)

MIHAELA: Și ești sigur că, închizînd ușa, ai preîntîmpinat toate întîmplările?

STAMATIU: Nouăzeci la sută...

MIHAELA: Ți-e teamă de întîmplări?

STAMATIU (*suris*): Nu mi-e teamă. Dimpotrivă. Îmi sînt dragi ca atomul.

MIHAELA: Ca atomul?

STAMATIU: Ca atomul pus în slujba păcii. Ca stelele. Ca un prieten credincios. Îmi place să le văd cum apar, cum se dezvoltă, cum ne însoțesc pas cu pas. (*Pauză.*) Eu cred că toate întîm-

plările sînt importante, în nucleul lor toate poartă un sens care trebuie stăpînit, ca atomul. Nu există nimic nesemnificativ, nimic absurd, totul trebuie înțeles. Oricît pare de monstruos sau — invers — liniștitor. Nimic nu e liniștitor, nimic nu e neliniștitor. De aceea am închis ușa — ca să stăpînesc întîmplarea...

MIHAELA: Nu te grăbești deloc.

STAMATIU: De ce m-aș grăbi? Sînt consecvent, natura nu se grăbește, e soare, e toamnă...

MIHAELA (*în sfîrșit, nu mai suportă*): Minți!

STAMATIU (*stare lirică distrusă. Pauză. Mihaela așază alte cutii în rafturi*): Desigur că am vrut să spun altceva. Chestia cu natura e deajuns de facilă, recunosc. Trebuie să ții seama că n-am făcut niciodată mărturisiri.

MIHAELA (*peste umăr*): A, ești un timid!

STAMATIU (*din ce în ce mai sincer*): Nici vorbă. De cîte ori mă duc la teatru și văd un personaj timid, nu mă mai uit pe scenă și mă gîndesc la lucruri vesele: să învie tata, dentistul să-mi pună o plombă...

MIHAELA (*stop*): Domnule Stamatiu, te rog să nu speculezi dorința mea de a nu te întrerupe. Ți-am spus că minți!

STAMATIU: Rostești cuvintele prea calm. De fapt, aștepți, tremuri...

MIHAELA (*ton mai înalt*): Ți-am spus că minți. Un bărbat, în asemenea cazuri, nu adaugă nimic și iese afară.

STAMATIU (*mai arțăgos*): Pot să știu la ce te referi, ca eu, la rîndul meu, în mărturisirea mea — care nu mai poate întîrzia — să mă pot referi?...

MIHAELA: Dacă nu încetezi să fii spiritual...

STAMATIU: Exact, am spus așa: afară e soare, natura nu se grăbește.

MIHAELA: Minți!

STAMATIU: Ți se pare că afară plouă?

MIHAELA: Încetează! Nu cunosc bărbați mai dezgustători ca acei spirituali.

STAMATIU (*imobil*): Sper că nu te referi la mine. (*Pauză. Sincer.*) Ce părere ai despre bărbații stîngaci, dezgustător de stîngaci?

MIHAELA (*explozie*): Stîngaci? Ai fost dezgustător de exact!

STAMATIU (*ferice, timp*): Deci ai înțeles... (*Pas decis spre ea.*)

MIHAELA (*pas înapoi*): Nu, nu mă atinge! (*Total.*) Cum ai îndrăznit să discuți cu Hălmăgeanu despre mine? Cum? De unde ai știut?

STAMATIU (*pas, surîzător*): Vei face aceeași formă de gripă ca și mine!

MIHAELA (*alt pas înapoi*): Nu minți! Dacă nu i-ai fi spus, imbecilul nu venea...

STAMATIU: E o gripă cu delir. Am contractat-o amîndoi aseară. Eu am delirat aseară, tu...

MIHAELA (*ferindu-se continuu*): Ai delirat? Ai șantajat! Ai spus totul, de față cu nevastă-sa. Cine ți-a dat dreptul?

STAMATIU (*fulgerat pe loc*): Cui? Cum, ăla?... (*Strigăt.*) Hălmăgeanu?

MIHAELA: Ai anchetat, ai aflat — doar ți-am spus că n-ai să știi niciodată.

STAMATIU (*pierdut*): N-am știut, n-am știut, credeam că-i dintr-o romanță!

MIHAELA (*furie*): Și dacă-i dintr-o romanță? Romanțele cuprind mari adevăruri! Pe asta se bazează succesul lor!

STAMATIU (*și mai furios*): N-am știut... n-am știut că-i el! Dacă știam, îl distrugeam!

MIHAELA (*deodată duios*): Mi-a spus că l-ai distrus!

STAMATIU (*intransigent*): Nu mai vorbi prostii! Idiotul a luat în serios un delir! (*Pauză. Ton scăzut.*) Mihaela! (*Mihaela ezită.*) Dacă delirurile au ajuns să fie luate în serios...

MIHAELA (*impăcată, reia lucrul cu cutiile. Stamatiu o oprește, stringînd-o de mină. Ea acceptă — frază în gol, cum se întîmplă*): Îmi dai voie să duc mina dreaptă la falcă — măseaua de mînte combinată cu un premolar. (*Bătaie în geamul merceriei.*)

HĂLMĂGEANU: Deschide, deschide... te rog! (*Mihaela se smulge, Stamatiu se întoarce spre ușă.*)

STAMATIU (*simplic*): Lui? De ce să-i deschid?

MIHAELA (*autoritară*): Deschide-i!

STAMATIU: Domnul nu mă interesează!

MIHAELA: Mă interesează pe mine! (*Drum, decisa, spre ușă.*)

STAMATIU (*tăindu-i calea*): Ți-e frică, nu?

MIHAELA: Ți-am spus că mă dor dinții.

STAMATIU: Te-a găsit cu un bărbat. Ți-e frică să nu te reclame la trust. (*Bătaie în geam, din nou.*)

MIHAELA (*fără patimă, mină la falcă*): Nu, e vorba de spital. L-am rugat să-mi aducă numirea la laborator. Nu ești de acord?

STAMATIU (*lăsînd-o să treacă, strigăt*): L-ai rugat? Cum l-ai rugat? Nu-i deschide! (*Mihaela deschide. Stamatiu se așază pe scaun — cu brațele la piept — privind în podea. Hălmăgeanu intră.*)

HĂLMĂGEANU (*bonom*): O, n-am vrut să vă deranjez. Am venit pentru o singură propozițiune, deși scenele acestea neorealiste, un tête-à-tête într-o mercurie bucureșteană...

MIHAELA (*mină la falcă*): Mi-ai adus numirea?

HĂLMĂGEANU (*triumf asupra lui Stamatiu, evident biruit*): Este exact propozițiunea despre care vorbeam: ți-am adus numirea. (*Îi întinde adresa.*)

STAMATIU (*din colțul lui, fără să-i pese de umilință*): Rupe-o!

MIHAELA: Ce-au spus tovarășii?

HĂLMĂGEANU (*suveran pe situație — Mihaelei*): În trei zile, te așteptăm la laborator, cu aparataj nou, cu viruși noi, cu lame și microscopae noi. Au apărut probleme... (*Gest de deliciu, care se transformă într-un salut elegant cu pălăria.*) La revedere! (*Iese.*)

MIHAELA (*în mijlocul scenei*): Am impresia că mi s-au prins ganglionii. (*Vine drept în fața lui.*) Vrei să vezi dacă mi s-au prins ganglionii? (*Stamatiu — mîinile la piept.*) Nu cumva sînteți distrus, domnule Stamatiu?

STAMATIU: Rupe numirea și stăm de vorbă!

MIHAELA: Țț, ce inteligent sînteți! Eu nu sînt.

STAMATIU: Știu — „eu nu sînt atît de inteligentă ca tine...” „Ce faci, dragă? — Nu așa bine ca tine...” Frazele oricărei femei deștepte.

MIHAELA (*lovită amarnic*): Da, eu nu sînt atît de inteligentă ca tine, nu sînt demnă, nu sînt eroină... Dumneavoastră căutați eroine, victime, luați apărarea. Sînteți hotărît să distrugeți idioții. Un nasture vă e suficient...

STAMATIU: Îți repet: rupe numirea!

MIHAELA: Un nasture vă e de ajuns ca să vă îndrăgostiți, și în schimb nu mă lăsați să văd un film ca lumea și mă biruiți în timpul proiectiei: de ce, pentru ce? Nu știți să spuneți „te iubesc”, dar mă lăsați singură într-un cinema de cartier și vă duceți acasă să gîndiți, să vă indignați. Eu nu știu să distrug idioții. Nu pot să-i distrug și cred că nu pot fi distruși. Cea mai mare plăcere pentru ei e să-i iei în serios, să încerci să-i lovești, asta le dă senzația că există, că trăiesc. De aceea, nu mă bat cu ei, dar rid de ei. Rid după ce am simțit că pot muri din cauza lor. Rid și-i ajut să se rateze. Nu pot fi distruși, dar pot să ajungă ratați. Nimic din ce fac să nu le reușească. Să apară printre ei ratați — așa cum apar ratați printre oamenii geniali. Asta-i toată ideea mea. Mica

mea contribuție... (Pauză.) Sînt o ființă inferioară, nu?

STAMATIU: Pînă ieri, ți-aș fi dat dreptate. Am martori...

MIHAELA: Pe cine?

STAMATIU: Pe Varacleșu.

MIHAELA: O, Varacleșu a ajuns martorul dumitale... Progresezi.

STAMATIU (sincer, reținînd greu patetismul): Te rog, nu mă întrerupe. Ieri dimineață, cu Varacleșu de față, am ris de domnul Hălmăgeanu și am valsat după ce mi-a cerut să-i plătesc serviciul de portelan. Idiotul, mi se părea pitoresc. Dar de ieri... de ieri, mi-a căzut un nasture, te-am găsit... nu mai sînt martorul lui Varacleșu, nu mai sînt martorul nimănui, nu mai sînt arbitru... (Pauză. Alt efort.) Și de cînd mi-ai spus că el este... (Exasperarea lui.) Idiotul, nu mi se mai pare deloc pitoresc și nu mai pot ride. Nu mai pot valsa pe marginea cuvintelor lui.

MIHAELA: Ucidel! Intră în dormitorul lui cînd doarme și... (Semn în consecință.)

STAMATIU: Fă-mi plăcerea și rupe hîrtia! Dacă nu ești (șoaptă, care să nu se audă în sală)... lașă.

MIHAELA (dezlănțuită): Nu sînt lașă! Dacă eram lașă, nu-ți ceream să mă mîngii! Cum ai îndrăznit să nu mă mîngii cînd ți-am cerut-o? Gîndeai? Gîndeai la demnitate, la... la ce gîndeai? M-ați înnebunit cu demnitatea asta, cu discuțiile, cu ideile profunde din care nu se naște nici măcar o mîngiere... un zîmbet! Rămîneți demn, domnule Stamatiu! (Frînă de mașină, afară.) Te rog, pleacă! Pleacă... A venit marfa. Cînd se primește marfă, nu stă nimeni în magazin!

SAFERIAN (în prag): Bună ziua, tovarășă Mihaela. Bucuroși de marfă? (Privire stranie spre Stamatiu.)

STAMATIU: La revedere! (În prag, ieșind, se lovește de Saferian, încărcat de cutii cu nasturi noi.)

SAFERIAN (întîlnind și depunînd cutiile pe tejghea): Dar ce-i cu dumnealui? Părea că a confundat merceria cu stomatologia.

MIHAELA (dureros, căci ea e cu premolarul): O, nu, nea Saferiane, pe mine mă dor toate maselele din lume. Dînsul... dînsul caută de două zile A. 22.53, a răcit, a mers fără palton... a ajuns să delireze noaptea.

SAFERIAN (scofînd facturile): Așa e. Noi nici nu ne dăm seama ce înseamnă A. 22.53 în viața oamenilor, ce dinamită ținem în mînă. Dar o să-și revină. Am aprovizionat chiar acum cu

A. 22.53 principalele mercerii ale Capitalei. (Îi întinde factura.) Urmăriți-mă, tovarășă Mihaela. (La prima cutie.)

V. 24.65, gri-argint cu reflexe negre...

MIHAELA: V. 24.65... reflexe negre.

SAFERIAN: L. 154 roșii pentru plapumă...

(Stamatiu intră în camera sa, în timp ce Mihaela recepționează marfa; aruncă paltonul pe un scaun, se întinde pe studio.)

SAFERIAN: W. 14.25, negri cu pepite albe, pentru șlît și bretele...

MIHAELA: ...

SAFERIAN: L. 856, roz-bonbon — ăștia zac peste tot.

MIHAELA: ...

(Stamatiu se ridică și deschide ușa intrării sale separate. O lasă deschisă și se întinde din nou pe studio.)

GLASUL LUI HĂLMĂGEANU (la ușa cealaltă): Domnule Stamatiu, domnule Stamatiu, vă așteaptă o admirabilă porție de curcan, chiar aici pe mesuța telefonului.

SAFERIAN: B. 57.41, maron mare cilindric pentru demiuri... fetițe și domnișoare. (Mihaela continuă să tacă și să recepționeze mecanic.)

GLASUL ATENEI: Dănele, de undeva trage... Cred că de la el. A lăsat ușa deschisă, parcă-l văd. Eu nu mă duc, ți-am spus că nu mă duc.

SAFERIAN: A. 22.53, gri cu reflexe negre pentru palton bărbătesc. A. 22.53 — vedeți?...

MIHAELA (în sfîrșit): Văd, sigur că văd...

SAFERIAN: Vă dor rău dinții? (Mihaela — acceptare scurtă. Primirea mărșii se va face pînă la sfîrșit fără cuvinte.) Pe mine nu m-au durut decît o dată, dar m-am dus la policlinica de pe Negustori...

HĂLMĂGEANU (bătaie în ușă): Pot intra, domnule Stamatiu? (Intră.) Pentru o clipă... (În mînă — o farfurie cu o porție de curcan.) Unde să las curcanul? Vi-l las pe radio — cred că nu e un blasfem. (Și realizează ideea. Mergînd spre ușă, s-o închidă.) Pot închide și ușa? Trage foarte puternic. STAMATIU (foarte tare): Nu. (Hălmăgeanu încremenește.) Aștept. Lasă ușa deschisă — pînă vine...

SAFERIAN: Semnați de primire și alerțați în Negustori, tovarășă Mihaela. Cu bine! (Pleacă, după ce Mihaela semnează.)

HĂLMĂGEANU (*șoaptă*): Dar veți îngheța, domnule Stamatiu. Vom îngheța !

Suflul rece poate pătrunde...

STAMATIU : Nu închizi nici o ușă.

HĂLMĂGEANU (*căzind în genunchi, masiv*): Domnule Stamatiu, mă înspăimîntî ! Dacă nu mă lași să închid ușa, înseamnă că nu m-ai iertat, și de mîine, de poimîine, poți spune Atenei totul, totul. Oricînd vei trece la baie, la bucatărie, voi tremura. Ai inventat o nouă sabie a lui Damocles ! Chiar în casă, chiar deasupra mesei din sufragerie, acolo unde mama avea o sonerie... (*Revenindu-și.*) Domnule Stamatiu, mă aude Atena ! Dacă nu e în bucatărie, mă aude ! (*În picioare, brusc, damnat.*) Dar e inuman ca un nasture, un serviciu de cafea, să modifice destine, oameni,

căsătorii, divorțuri... E inuman ! E nedrept ! E tragic !

(*Mihaela iese. Cunoscutul zuruț de oblon al merceriei peste spovedania doctorului.*)

STAMATIU (*întins*): E uman ! E drept ! E tragic ! Lasă ușa deschisă...

GLASUL ATENEI (*rezonabil*): Dănele, ce faci ? Există și posibilitatea formării unui curent care poate să ne spargă un glasvand !

(*În pragul ușii deschise — Mihaela.*)

HĂLMĂGEANU (*suris larg, strigăt sălbatic*): Era în bucatărie ! Era în bucatărie ! Nu m-a auzit. (*Iese victorios.*)

MIHAELA (*doi pași în cameră*): Domnule Stamatiu, unde ți-e paltonul ?

C O R T I N A



Ilustrația : MIHU VULCĂNESCU

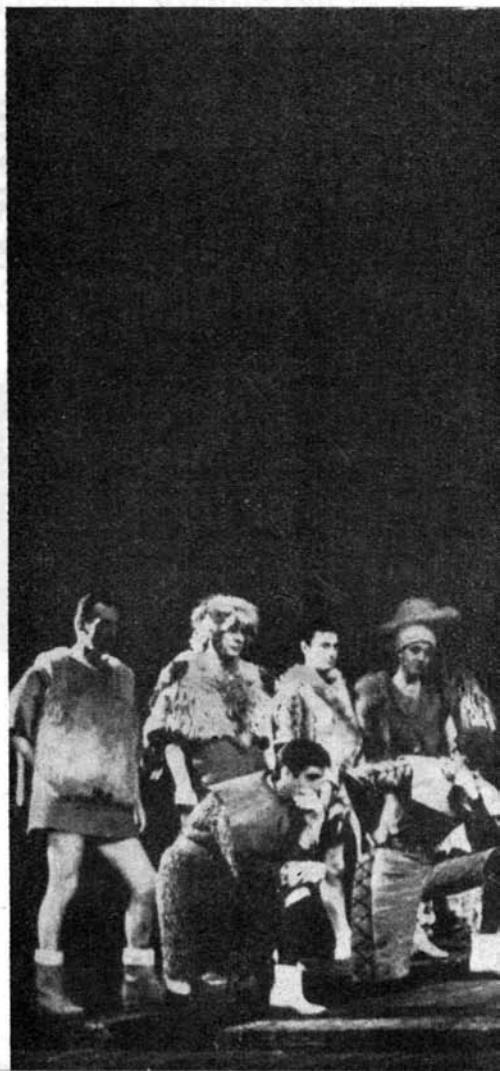
dialog cu și despre shakespeare

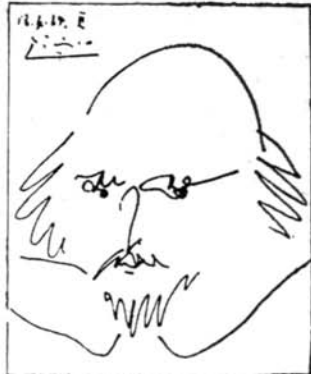
TROILUS ȘI CRESIDA

de SHAKESPEARE

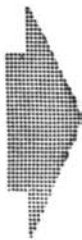
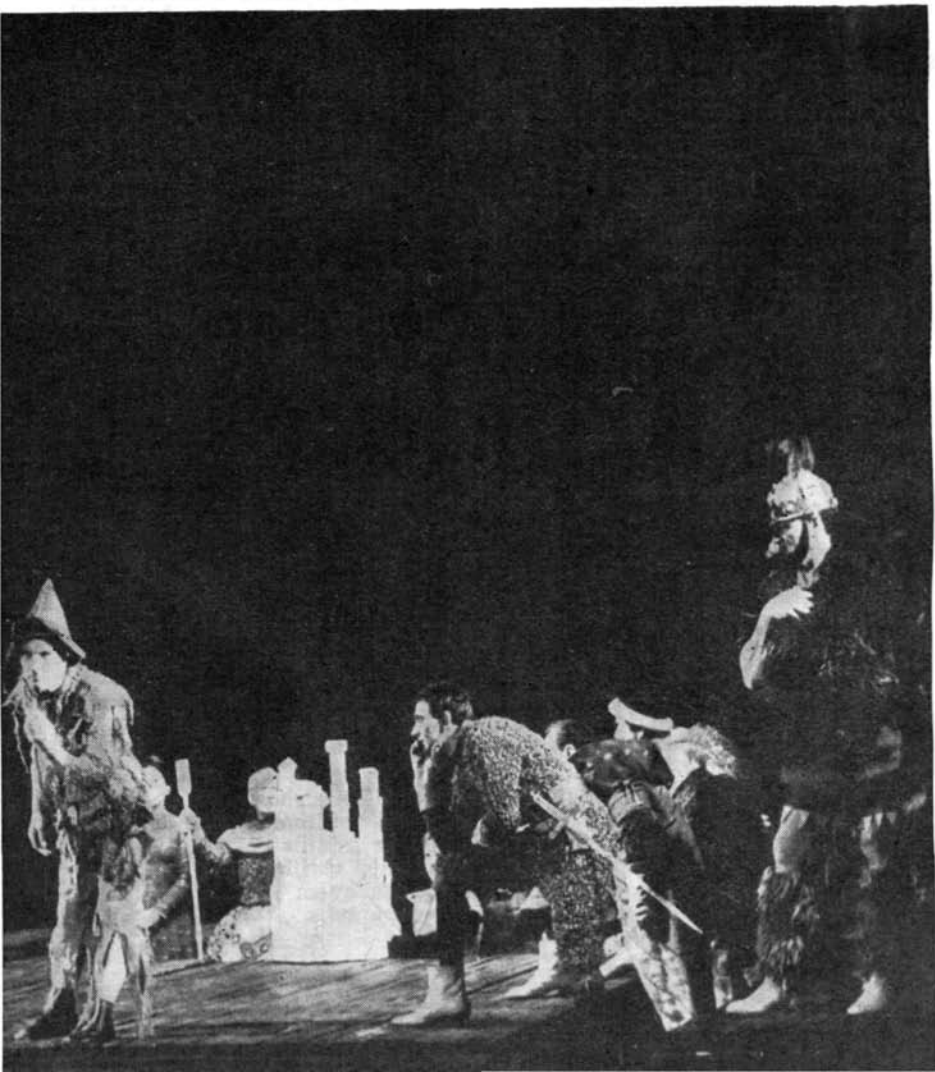
pe scena Teatrului de Comedie

Regia : D. Esrig. Scenografia : I. Popescu-Udriște. Distribuția : Mircea Constantinescu (Priam), Iurie Darie (Hector), Grigore Gonța (Troilus), Val. Plătăreanu (Paris), Gh. Crișmaru (Helenus), Ștefan Tapalagă (Eneas), Eugen Cassian (Antenor), Mircea E. Balaban (Calchas), Florin Scărlătescu (Pandarus), Mircea Șeptilici (Agamemnon), Dumitru Chesa (Menelau), Mircea Albulescu (Achile), Marin Moraru (Patrocle), Dem. Rădulescu (Aiax), Costel Constantinescu (Ulise), Mihai Pălădescu (Nestor), D. Rucăreanu (Diomedede), Gh. Dinică (Thersit), D. Popescu (Alexandru), C. Băltărețu (Margarelon), E. Racoți (Servitorul lui Paris), Vasilica Tastaman (Elena), Consuela Roșu (Andromaca), Iarina Demian (Casandra), Sanda Toma (Cresida), suita Elenei (Zizi Petrescu, Livia Hanuțiu).





Moment din spectacol



Putem judeca un spectacol Shakespeare cu cartea în mână, trăgînd mereu cu coada ochiului la comentatori pentru a vedea cît de fidel a urmărit regizorul textul și ultima interpretare la modă, sau îl putem privi punînd la o parte cartea și îndepărtînd pe cît posibil orice intermediar între noi și scenă, pentru a lăsa faptul teatral să acționeze nestingherit asupra noastră.

În fața montării cu *Troilus și Cresida* de la Teatrul de Comedie, este mai nimerit, poate, să pornim pe cea de-a doua cale: în parte, pentru că astfel vom putea să ne dăm seama mai bine cît a izbutit regizorul să însușească din această dificilă și destul de puțin cunoscută piesă; în parte, pentru că prețuim mult pe autorul spectacolului — directorul de scenă David Esrig — și socotim interesant și util să-i judecăm munca, evitînd tiparele care intimidază; în sfîrșit, pentru că deplina coincidență dintre o interpretare literară, oricît de strălucită, a lui Shakespeare și viziunea unui spectacol nu ni se pare nici foarte posibilă, nici rodnică din punct de vedere artistic.

Deci, despre spectacol. Acesta este, limpede, un pamflet politic, desenat în linii viguroase, ce împing caricatura pînă la semifantastic. Esrig își precizează hotărît, din primul moment, ținta satirică: războiul, cu întreg cortegiul de atitudine politice, sociale, etice, omenestii, născute din prezența lui. Regizorul conturează foarte clar și tipul uman asupra căruia urmează să-și studieze tema complexă: războinicul-erou, pe care îl va despuia de glorie cu îndărătnicie. El ne dă și cheia registrului afectiv, a tonalității în care își va desfășura montarea: dezgustul sarcastic.

Toate acestea le aflăm nu de la prima ridicare de cortină, pentru că nu există cortină, ci de la deschiderea acțiunii. Un om în zdrențe, foarte ursuz și foarte scîrbit, intră în scenă. Îl însoțește o cacofonică uvertură de mugete, behăituri, nechezaturi. El răcnește scurt, spre fundul scenei, impunînd tăcerea, apoi se întoarce spre noi și își repetă întocmai strigătul. Sintem preveniți fără ocolișuri: ni se vor arăta și spune lucruri tari, vom fi supuși cu agresivitate unei demonstrații satirice. Cuvintele prologului care urmează, așezate de regizor în gura veninosului Thersit, sună ca o adevărată provocare: „Vă place, bine. Nu? Ca la război. De vom greși, nu ne cruțați nici voi.“

Considerînd straturile suprapunerilor istorice din text — războiul Troiei, evul mediu, prezent în atîtea din dialogurile piesei despre tradițiile onoarei cavaleresti, și viziunea Renașterii asupra războinicilor săi —, David Esrig, a optat ferm pentru o perioadă medievală timpurie, privită categoric cu ochii de astăzi, care vîd în moravurile aceluia timp aproape numai sălbăticia. Acest climat barbar, dominat de întunericul neștiinței, este amplificat în spectacol pînă la o generalizare cu precizie adresă actuală: orice război de jaf, de oricînd, este un act barbar, orice glorie care se întemeiază pe forța brută este o manifestare de sălbăticie. Pornind de la această idee centrală, regizorul a dezvoltat-o într-o uriașă bufonadă. Thersit este doar bufonul nobil, nebunul filozof al piesei; dar aproape toate celelalte personaje — generali, războinici, frumoase vestite, îndrăgostiți, mijlocitori, regi — sînt coborîte de pe soclu și așezate în fauna acelor ființe hazlii și nu prea evaluate, care animă, în multe piese ale lui Shakespeare, momentele de clownerie groasă ale existenței primare, străine de gînd. Sintem astfel departe de maniera tradițională a spectacolului „eroic“ sau a comediei de curte, departe de ceea ce trebuie să fi fost în interpretările mai vechi de la noi *Troilus și Cresida*, în care, foarte probabil, actorii găseau un pretext de a-și etala emfaza războinică sau liric pasională. Spectacolul este foarte viu (poate, prea anarhic de viu), înfățișîndu-se ca o sinteză hiperbolică a momentelor de bufonerie din dramaturgia marelui elizabetan. Astfel, reprezentația marchează, în mișcarea noastră teatrală, o ipostază originală în redescoperirea lui Shakespeare cu ochi contemporani. După revelația lirico-filozofică din *Cum vă place* a lui Ciulei și după valorificarea ingenioasă, spiritual-decorativă a situației comice shakespeareene, în montările lui Giurchescu, ne întîlnim cu marea farsă de inspirație populară, derivată în același timp din commedia dell'arte și din scepticismul filozofiei Renașterii, dar acordată la diapazonul satirei contemporane.

Cei care au cîștigat cel mai mult de pe urma unei asemenea viziuni au fost actorii. Pînă acum, în spectacolele lui Esrig, totdeauna milimetric gîndite, întîlneam una sau două interpretări de valoare, la actorii care asimilasera pînă la capăt ideea regizorală, și, în rest, execuții minuțios îndrumate, sprijinite de un antrenament special, dar mai mult mecanice. De data aceasta avem în față nu numai

o distribuție foarte bună (care, prin noi interpretări ai teatrului și prin prezența celor invitați pentru acest spectacol, izbutește să devină o excepțională echipă de comedie), dar și interpretări de calitate la toate nivelurile spectacolului. Unii actori dezvăluie modalități cu totul noi în jocul lor, alții valorifică însușiri pe care le exploataseră puțin până acum, alții fac dovada unei înalte discipline profesionale câștigate cu acest prilej. Toți împreună se angrenează, aproape fără greșală, în edificiul unei arhitecturi regizorale care desfășoară și versul și mișcarea cu extremă migală, alcătuiind o dificilă alchimie a tuturor componentelor imaginii scenice. Este, pentru regizor, o nouă reușită în arta de a îndruma și a pune în lumină calitățile actorilor, iar pentru întreaga echipă un salt.

Galeria de personaje astfel însuflețite este foarte bogată. Vedem mai puțin caractere, cît personaje-măști, dezvoltînd, cele mai multe, o singură temă comică. Ni se impun, întîi, două mari caracterizări de grup în rîndul războinicilor, urmînd interpretarea lui Jan Kott: de o parte, grecii — grosolani, cruzi, neevoluați; de alta, troienii — curtenitori, obligați la un ritual al bunei cuvințe cavalereste și împiedicați să trăiască de falsele norme ale tradiției. Împreună, ambele oști nu fac decît să detalieze caricatura generală, vehementă, a aceleiași obtuzități militare.

Monumentele de prostie eroică ale spectacolului sînt Ajax, Achile, Patrocle, Nestor; dar nici Agamemnon, Paris și Eneas, deși mai complecși, în aparență, nu depășesc nivelul general. Ajax este caracterizat ca o perfecțiune a prostiei. Dem. Rădulescu reușește dificila performanță de a împrumuta eroului un chip aproape imobil, o fixitate prin care nu se întrevede nici un gînd, o opacitate ca de piatră. Cînd această întunecime aproape absolută a minții izbucnește în cruzime fără noimă, sau într-o silnică și rudimentară sofistică a admirației pentru sine, efectele ilare ajung la culme. Patrocle și Achile fac un cuplu diferențiat clar: ei sînt „soldații veseli“ ai piesei, stăpîniți de un frenetic egoism zoologic, preocupați să se amuze mereu, prin glume grosolane și sălbătice, cufundați și ei în autoadmirație. Patrocle se definește fără echivoc ca „fata la toate“ a lui Achile, ca să întrebuițăm terminologia lui Thersit. Pe această temă, interpretul, Marin Moraru, desfășoară nenumărate variații, realizînd una din cele mai copioase caricaturi ale spectacolului — o ființă firavă, cu voce subțiratică și atitudini care se vor grațioase, tînră îmbătrînit, clevetitor, cu izbucniri muieresti de gelozie și cît se poate de laș. Actorul străbate cu strălucire gama posibilităților comice oferite de caracterizarea regizorală, el are un fel de candoare burlescă, pe care am întîlnit-o la cei mai înzestrați actori de comedie și care dă mult farmec jocului său. Achile este un munte de carne și de poftă întunecate, descărcare primejdioasă de energii nesățioase. Mircea Albulescu îi împrumută temperamentul său dramatic, dezvăluind treptat esența eroului, atunci cînd, spre sfîrșit, arată cum se iveau, din mătăhălosul scandalagiu de pînă atunci, ucigașul, asasinul de meserie. Cît despre bătrînul Nestor, care, conform tradiției, ar fi trebuit să reprezinte înțelepciunea armatei eline, el este descris ca absolut senil, tîrînd încă după sine, în virtutea inerției, automatismele șiretlicurilor și perfidiilor militar-politice dintr-o viață de mai multe ori seculară. Întreaga „filozofie“ și etică a războiului sînt anihilate astfel. Mihai Pălădescu, excelent actor, din păcate prea puțin cunoscut pînă acum, dă personajului mobilitatea sa plastică și spirituală, atît de expresivă, și puterea lui de concentrare. Astfel, bătrînul apare cu toate ifosele unei celebrități găunoase, căzute în copilărie, gata oricînd să țină discursuri și să lanseze maxime, dar izbucnînd neașteptat, în toiul celor mai solemne tirade, în senine și aberante infantilități. S-ar zice că regizorul și actorul au încercat să personifice, în Nestor, chiar absurditatea ideologiei războiului.

Agamemnon, aparent mai complex, mai puțin illogic, reprezintă o demagogie politică foarte trivială (Mircea Șeptilici), iar Ulise apare ca un negustor avid, mereu preocupat să speculeze lipsa de inteligență și brutalitate a celorlalți (Costel Constantinescu). Menelau este o apariție jalnică, redusă la un singur reflex — amintirea Elenei (Dumitru Chesa).

Împregnate de rituri, tradiții și artificii de curte, aceleași tare ale militarului de profesie apar și în tabăra troiană. Priam (Mircea Constantinescu) este la fel de senil ca și Nestor. Paris și Eneas sînt doi cocoși galanți, gata să se împăuneze cu victoriile lor: primul, mai mult preocupat de reputația sa de cuceritor (Val. Plătăreanu), al doilea, desfășurînd cu zel nesfîrșit, ca într-o coadă de păm,

toate grațiile și virtuozitățile de paradă (Stefan Tapalagă, ca totdeauna, convingător și plin de farmec). Celelalte siluete care întregesc tabloul de moravuri detaliază atmosfera etică și climatul social, caracteristice războiului. Mijlocitorul Pandarus se înfățișează tocmai cum ni-l închipuim, circotaș, trivial, găsind mari satisfacții în exersarea „activității” sale și învăluind totul cu o ipocrizie de cleric (Florin Scărlătescu). Elena — prețul și motivul cruntelor vărsări de sînge la care asistăm — face ecoul celor mai violente ironii din piesă. E vulgară, răsfățată, fățiș provocatoare, legănată perpetuu în voluptăți erotice și foarte proastă. Vasilica Tastaman, de nerecunoscut în acest rol, ne obligă încă o dată la admirație, prin ineditul caracterizării pe care o schițează foarte succint. Casandra (Iarina Demian) și, mai puțin bine condusă, Andromaca (Consuela Roșu) intră în scenă mai mult ca argumente dramatice aduse împotriva orbirii războinice.

Unele personaje se sustrag aritmeticii de bufonerie la care regizorul a încercat să-și supună întreaga distribuție. Ele ne amintesc subtila algebră psihologică a caracterelor shakespeareene. Sînt cele care nu pot fi reduse, în nici un fel, la numitorul comun al prostiei — Diomede, Cresida, Troilus, Hector. Nici pe ele Esrig nu le-a tratat cu îngăduință și ele nu distonează cu ansamblul farsei, ridicîndu-se totuși peste nivelul ei, prin gravitatea contradictorie a implicațiilor pe care le aduc în scenă. Diomede are o luciditate ascuțită, dură; el înțelege perfect inutilitatea monstruoasă a bătăliilor pe care le poartă, totuși, cu încredere, fiind în același timp lipsit de scrupul, lacom de plăceri, feroce ca un animal de pradă tînăr și puternic. D. Rucăreanu are toate datele pentru a-și defini personajul cu vigoare. Cresida nu evoluează, dar se descoperă pentru sine și pentru ceilalți, în cursul piesei, străbătînd drumul cu mii de ascunzîsură și ocoluri, de la amăgitoare inocență a necunoașterii prudente, la o izbucnire pătimașă de instinct și drămuindu-și tot timpul cu viclenie propriile farmece. Sanda Toma cizelează cu subtilitate multitudinea de fațete ale rolului. Troilus este într-adevăr nevinovat, dar crud, capricios în discuțiile politice și cam nătîng ca îndrăgostit; sigur cinstit și cu adevărat curajos; suferința pricinuită de infidelitatea iubitei este autentică, dar dispare, înghițită de marea durere pentru pierderea fratelui erou. Grigore Gonța, debutantul spectacolului, are o inocență care aureolează personajul, îi dă chiar frumusețe, în ciuda încercărilor rizibile prin care trece. Ca actor, el nu este încă foarte sigur pe sine. În unele seri joacă mai nuanțat, diferențiînd experiențele trăite de erou, alături este copleșit de matematica sonoră a versului — riguros calculată de regizor, dar prezența lui făgăduiește o personalitate originală și, fiind un discipol convins al lui Esrig, cu care a lucrat și ca student, s-ar putea ca, în două-trei stagii, el să repete fenomenul Dinică. În sfîrșit, Hector. Acesta este pentru Iurie Darie una din certele și cele mai depline victorii profesionale ale sale. Pe Hector îl cunoaștem ca un personaj crunt, care știe că lupta sa nu are rost, dar continuă în numele găunoasei norme a onoarei. Esrig, care nu are, evident, pic de simpatie pentru nici o virtute războinică, de nici un fel, și-a dat toată osteneala ca să-l facă și pe Hector ridicol. El a izbutit să-l pună nu o dată în situații comice, să-l îmbrace în efecte caraghioase, pe moment. Dar textul a fost mai puternic; Hector rămîne pentru noi un erou — nu luminos și nu drept, pentru că se află într-o fundamentală eroare, dar cumplit de trist, cu minunatele însușiri pe care și le irosește zadarnic.

Singurul personaj pe care regizorul l-a acceptat și cu care s-a identificat, pe planul ideii, făcînd din el crainicul său și comentatorul-filozof al întregului spectacol, este Thersit, jucat de Dinică. Nici nu este atîta vorba de un personaj, un caracter, cît de o stare de spirit individualizată, un fel de cor concentrat într-o singură ființă, sufletul piesei. Multă, foarte multă ură, o voluptate a demascării împinsă pînă la martiriu (Thersit-Dinică se viră singur sub biciul lui Ajax, inexorabil împins înainte de pofta de a ataca prostia), o ciudată bucurie de a observa avid răul, amestecată cu scîrbă și cu obiceiul bătrîncios al bombănelii; și, sub toate acestea, o mare intransigență etică, izbucnind în scurte străfulgerări, care iluminează însingurarea tragică a personajului — acesta e Thersit al lui Dinică, oarecum innobilat față de personajul, totuși foarte crud, din text. Potopul de batjocuri și cinisme, cu care el inundă cîmpul de bătaie, Troia și tabăra greacă, este de o sinceritate cutremurătoare și capătă, în jocul precis, suplul, foarte autentic al actorului, adevărate dimensiuni poetice. Avem în față o făptură stranie, care urmărește cu fascinație spectacolul nedreptății și al sălbăticiiei, suferind amarnic pentru asta, dar care nu se poate sustrage tentației de a ști mereu totul, a privi totul cu maximă luciditate — deci, suferă mereu.

Meritele spectacolului sînt limpezi. El este construit cu o consecvență fanatică, în plastică, arhitectură sonoră, nuanțe de joc. Totul — de la scenografia lui Popescu-Udrisțe, care a imaginat un univers arhaic, împrejmuat de himerele superstiției și înveșmîntat atît de original în piei, metal și pînă de sac, la mișcarea rafinat compusă, sub conducerea profesoarei emerite Paul Sybille, la inteligența valorificării a versului, rostit ca vers, nu ca proză, dar fără să-și piardă sensul activ, de vorbire firească, ceea ce s-a obținut printr-un antrenament vocal, condus de profesorul Weintraub, și pînă la ilustrația muzicală a inginerului Dan Ionescu și scenotehnica inginerului D. Manolescu — se supune ideii regizorale. Nu există în spectacol momente neutre, pasive, care să lase și spectatorul pasiv. Fiecare scenă se construiește pe o armătură de acțiuni clare, semnificative, cu expresivitate puternică. Nu întîlnim scene confuze sau încețoșate de nepriceperea realizatorilor de a se orienta în text (ceea ce, din păcate, se întîmplă foarte des cu Shakespeare la noi). Și asta este foarte important, pentru că ne ajută să ne smulgem din inerția montărilor cuviințioase, agreabile, care nu spun nimic.

Și totuși... E vorba de Shakespeare. Deci, nu putem să punem definitiv textul la o parte. Sîntem obligați la confruntare, nu pentru că am privi opera ca pe un tabu intangibil, ci fiind adînc convinși de valorile mari de spectacol pe care aprofundarea textului le cuprinde. Esrig a introdus replici care nu există în piesă. Asta e de discutat. Un asemenea text suportă foarte greu imixtiuni, și atunci cînd un om de teatru se hotărăște să facă asta, el este dator să-și prevină spectatorul că și-a îngăduit-o, așa cum a făcut Brecht cu Sofocle și Shakespeare, adaptînd *Antigona* și *Coriolan*. Pentru a te aventura în asemenea adaptări trebuie să fii sigur, tu însuși, că ești un virtuos al scrierii dramatice. Altfel, riști să cobori sub nivelul pe care l-ai îngăduit o tratare mai fidelă.

Replicile improvizate arată că, într-un sens, interpreții și regizorul nu au avut deplină încredere în materialul dramatic de care dispuneau și pe care l-au obligat să-și iasă din matcă pentru a-l supune propriei viziuni. Înseamnă că spectacolul Teatrului de Comedie nu este un spectacol Shakespeare? Nu cred. Mai curînd el reprezintă doar o singură ipostază, amplificată, a textului, transformîndu-l aproape în întregime în farsă cînică. Dar *Troilus și Cresida* nu este doar farsă cînică, ci este și epopee sîmstră și disperat poem al negației. Nu se poate vorbi de gratuit, referitor la această montare, evident saturată de idei, nici de vulgaritate, pentru că tot ce este foarte tare în ea nu există în sine, doar pentru a stîrni risul, ci compune inteligent și armonios o viziune artistică. Dar se poate vorbi de oarecare vulgarizare a sensurilor sau, pentru a folosi un cuvînt mai îngăduitor, de simplificarea lor. Știm, din experiențele cunoscute în fața unor montări de valoare, că Shakespeare poate să devină accesibil într-un spectacol, că pe scenă el poate să apară chiar extrem de limpede — ca la Peter Brook —, dar asta nu înseamnă că devine și monocord. În dorința de a ieși din falsă tradiție a montărilor sterile, în strădania de a descoperi vitalitatea autentică, teatrală, a unor texte, și alți artiști, cu mai multă experiență decît Esrig, au alunecat spre simplificări nedorite. E ceea ce a făcut și Kozințev, altfel, în frumosul său film, înfățișîndu-l pe Hamlet prea om de acțiune, sărăcindu-l de unele contradicții, lipsindu-l de mister.

Mi se pare că dacă lupta ar fi fost mai puțin joacă și mai mult încăierare pe viață și pe moarte, dacă prezențele umane ar fi fost mai puțin caricaturi și mai mult groțesti viziuni picturale, spectacolul ar fi fost mai necruțător, calitatea vîlentei — pe care regizorul și-o dorește atîta — ar fi fost mai densă, ne-ar fi cutremurat mai adînc. Nu numai Achile, Ajax, Patrocle mi se par a fi definitorii pentru registrul textului (deși, repet, ei sînt desăvîrșit construiți așa cum sînt); dar și Diomede, cu complexitatea tulburătoare a sălbăticiiei sale de fiară avidă, primitivă (mai curînd din această familie fac parte Eneas și Ulise). Nici povestea Cresidei nu este doar istoria amuzantă a unei cochete lipsite de scrupul care „își dă arama pe față”, ci ea constituie amarnica imagine a unei adolescențe căreia i se răpește violent puritatea și care este precipitată, dintr-o lovitură, în lumea fără speranțe a celui mai prozaic dezmăț. Actualizările din spectacol sînt clare și cuceresc prin farmecul asociațiilor trezite. Elena este un fel de superstar imbecilizat de erotism și de adorația tuturor, Eneas concentrează toată istoria stupidă a militarului elegant, de la tipul Fanfan la Tulipe, pînă la fercheșul locotenent de husari din operetă ș.a.m.d. Dacă adevărul istoric — nu cel de muzeu, ci cel care pulsează de viață omenească — ar fi făcut oglindă înțelesului de astăzi, acesta nu ar fi fost mai puternic? Nucumva sună mai profund actual, mai plin și mai copleșitor, unele cuvinte pe care Homer le-a pus în gura lui



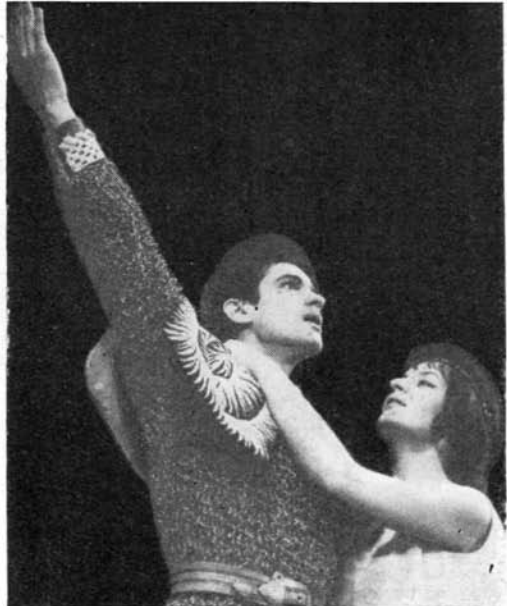
SCENE DIN SPECTACOL

De la stînga la dreapta. Sus: Sanda Toma (Cresida), Grigore Gonța (Troilus) și Dumitru Rucăreanu (Diomede); Mihai Pălădescu (Nestor) și Costel Constantinescu (Ulise); Vasilica Tastaman (Elena) și Val. Plătăreanu (Paris); Grigore Gonța (Troilus) și Sanda Toma (Cresida).

Mijloc: Mircea Șepilici (Agamemnon) și D. Chesa (Menelau); Ștefan Tapalagă (Eneas); Val. Plătăreanu (Paris), Mircea Constantinescu (Priam), Iurie Darie (Hector) și Grigore Gonța (Troilus).

Jos: Gheorghe Dinică (Thersit) și Dem. Rădulescu (Ajax); Mircea Albulescu (Achile) și Marin Moraru (Patrocle); Florin Scărlătescu (Pandarus) și Vasilica Tastaman (Elena); Larina Demian (Casandra), Iurie Darie (Hector), Val. Plătăreanu (Paris) și Grigore Gonța (Troilus).





Achile, decât crîmpelele improvizate de interpretul de la Teatrul de Comedie? Aş aminti doar tirada halucinant de singeroasă adresată de Achile lui Hector învins, care horcăie la picioarele sale şi-l roagă, cu ultimele puteri, să înapoieze părinţilor cadavrul său :

„Nu mă ruga pe părinţi şi nici pe a mea viaţă, tu, cine,
Cum nu sînt fiară eu însumi în bucăţi să te rup şi cu poftă
Carnea ta vie s-o-nghit, să răscumpăr cruzimile tale.
De asta şi nimenea n-are să-ţi apere tigva de colţii
Cînilor, chiar dacă daruri de zeci de ori, ba şi mai multe
Mi s-ar aduce pe-aici la cîntar şi mi-ar fi juruite
Şi-altele, nici dacă însuşi părintele-ţi Priam cu aur
Trupul tău ar cumpăni ca să-l cumpere, tot nu te-ar plînge,
Maică-ta-n pat aşezîndu-te, ca pe copilul ei dulce ;
Au să te-nfulce-ntreg doar cîinii şi corbii pe tine.“

Respingînd falsele viziuni despre războiul troian şi teatrul Renaşterii, Esrig a pierdut în parte din vedere adevărata cruzime pe care o cuprinde piesa, ce suprapune acumulări seculare de fapte singeroase din antichitate, evul mediu şi Renaştere. În locul acestei cruzimi, el a pus uneori o polemică intelectuală despre teatru. De aceea, replicile prea bine construite şi prea inteligente sună citeodată nefiresc în gura eroilor săi timpî şi alteori, ascultînd textul, vedem alte imagini decât cele de pe scenă. Cînd se povesteşte cum Achile cere pieptarul de oţel, să nu i se spargă pieptul de-afta rîs, parcă întrezărim amintirea unor războinici cu înfăţişare de măcelari înfiorători, din portretele lui Holbein, revedem fugăr chipuri sălbătice din pictura flamandă, soldaţii cu ochii aprinşi ai lui Rubens.

Aici însă, discuţia ameninţă să alunece prea mult spre delimitări care ţin de gustul fiecăruia. Esrig nu a greşit faţă de Shakespeare, pentru că ceea ce a făcut el este viu şi bogat în idei. Numai că, furat de gîndurile sale, el a stilizat uneori, în loc să esenţializeze (pentru a ne întoarce la articolul scris de el, într-unul din numerele revistei noastre, în discuţia despre realism). Esenţele pe care le-a pus în joc nu sînt întotdeauna destul de tari, întregul nu a fost, în totul, gîndit dialectic, a pierdut, pe alocuri, gustul contradicţiei vii. Nu este un păcat, nu este nici măcar o criză de creştere. Este numai un util, strălucit, foarte talentat şi contemporan gîndit studiu asupra actualităţii lui Shakespeare, studiu care a folosit întregului teatru şi tuturor oamenilor de teatru de la noi, şi care ajută publicul să gîndească nedogmatic. Dacă, în acest studiu, actualul s-ar fi dublat şi întărit prin sensul condensat al istoriei, am fi asistat, probabil, la o mare revelaţie artistică. Esrig a fost prea pătîmas preocupat de rezonanţa imediat-actuală a piesei pentru a mai auzi această chemare, mai cuprinzător filozofică, a ei. Dar Peter Brook nu a încercat oare, din acelaşi imbold, să facă tragedia regelui Lear mai neagră de cît este şi nu a întîmpinat aceeaşi rezistenţă a textului, în scenele care au rămas luminoase şi pline de încredere în frumuseţea umană, în ciuda pasiunii distructive a regizorului? Este o atitudine caracteristică vremii noastre: deocamdată ne regăsim pe noi-însine în Shakespeare ; mai tîrziu, îl vom regăsi pe Shakespeare în toată plenitudinea sa şi, odată cu asta, vom regăsi mai plin şi mai profund viaţa şi pe noi-însine în universul său infinit.

Ana Maria Narti

Tragedia oamenilor singuri



OAMENI ȘI ȘOARECI

de JOHN STEINBECK

pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale” *

In această stagiune, ne-am întâlnit cu câteva imagini scenice memorabile, furnizate de universuri literare distincte (O'Neill, Saroyan, Gibson), dar subordonate unei aceleiași teme, fundamentale. Dincolo de fixarea în timp, diferită, a scrierilor respective (*Luna dezmoșteniților*, *Clipe de viață*, *Doi într-un balansoar*), dincolo de expresia lor artistică particulară, aceste piese se revendică de la o rădăcină comună: protestul față de alienarea omului, însingurarea, implacabila lui neputință de comunicare, într-o lume radical despărțită prin ceea ce Hemingway numea laconic „a avea și a nu avea”.

Recenta premieră a primei noastre scene cu *Oameni și șoareci*, unica operă dramatică a marelui scriitor american John Steinbeck, înscris în conștiința mai multor generații ante- și postbelice, laureat al Premiului Nobel, se situează în rindul acelor spectacole de răsunet, ce rămân și se decantează în memorie prin profuziunea ideilor și forța lor de

* Regia : Alexandru Finți. Decoruri și costume : Mihai Tofan. Distribuția : Matei Alexandru și Gh. Cozorici (George), Florin Piersic (Lennie), N. Gr. Bălănescu (Șeful), Victor Moldovan (Curley), Valeria Gagealov și Anca Roșu (Soția lui), Emanoil Petruț (Slim), Const. Rautchi (Candy), Chiril Economu și Mircea Cojan (Crooks), Const. Stănescu (Whit), Ion Henter (Carlson).

generalizare, prin expresivitatea plastică. *Despre oameni și șoareci** (1937), drama, ca și romanul, este un document artistic al Americii din deceniul al patrulea al secolului nostru, ce nu și-a pierdut din actualitate. Ea demonstrează totala singurătate a omului muncitor înăuntrul colectivității sale, suspendarea punților de legătură și ratarea oricărei posibilități de apropiere. Orizontul dramei e închis. Un om din tagma celor mai singuratici de pe lume, muncitor agricol șomer, și-a găsit într-o mare prietenie puritatea nealterată spre care tindea, un punct de sprijin moral, un țel durabil într-o existență minată de provizorat; cu minile sale, el trebuie însă să ucidă unica ființă de care s-a legat, trebuie să-și înăbușe orice aspirație spre viitor. Situația nu are ieșire, nu are rezolvare. Absența soluției se încorporează în ceea ce este limită în concepția scriitorului, care, dedicat problemelor sociale ale timpului și peisajului său, nu a oferit, de cele mai multe ori, răspunsul, istoricește exact, întrebărilor iscate. În lumea eroilor lui Steinbeck, apariția mai mult sau mai puțin incidentală a unor malformații psihice, deformări patologice, ce presează și mai puternic, pînă la sufocare, existența eroilor, împingîndu-i definitiv sub clopotul singurătății (și care ne amintește de universul lui Faulkner, saturat de asemenea incongruențe umane), corespunde complexității vieții abordate de proza americană modernă, adîncește liniile desenului, vigoarea tipologică și densitatea problematicii, adăugînd coordonatelor sociale sondarea adîncurilor psihologiei omenești. Piesa, ca și romanul, nu se înfundă în zona morbidității, ci desfășoară pe planuri multiple, conexe și interdependente, viața muncitorului agricol pe întinsele pămînturi dinspre Oceanul Pacific. Piesa iradiază un umanism vibrant, pledînd pentru demnitatea, pentru frumusețea omului, dezvăluind, totodată, cu violență, murdărirea, mizeria condiției umane într-o lume potrivnică ei.

* * *

Spectacolul, excelent conceput și condus de regizorul Al. Fintî, urmărește riguros desfășurarea unei singulare tensiuni dramatice. Cortina se ridică deasupra unui peisaj cu pasiune descris de Steinbeck în mai toată proza sa: valea râului Salinas. În cadrul stilizat cu eleganță (poate chiar cu prea multă!) de scenograful Mihai Tofan — nori de cenușă, copaci metalici cu trunchiul dureros răsucit — apar protagoniștii. Asemenea eroilor din „Fructele miniei“, muncitorii agricoli șomeri ce înaintează spre California, urmînd vestitul drum al celor „care n-au“, Șoseaua nr. 66, George și Lennie se îndreaptă spre o nouă și provizorie oază de cîștig. Cuplul e ciudat. Nu prin alăturarea unui om normal de un alienat mental. Ci, prin însăși existența lui de cuplu, ce presupune o apropiere umană. Neobișnuitul acestei situații este exprimat pe diverse tonuri și registre. Întovășirea, într-o lume în care fiecare e singur și muncește și trăiește pentru el, stîrnește uimire. Așadar, caracterul insolit al perechii se mută de pe situația stranie a cazului patologic, pe ineditul relației sociale.

Din pricina lui Lennie, uriașul cu o excepțională forță fizică, lipsită cu desăvîrșire de lumina rațiunii, George, băiatul „deștept, descurăreț“, umblă hăituit prin țînt, fugind de la un stăpîn la celălalt. Ce bine ar trăi el singur, fără să fie silit să-i poarte cuiva de grijă — dă el să înțeleagă la început. Ar munci și și-ar putea risipi în voie, prin taverne, cei 50 de dolari „cîștigați cîstit“. Dezvăluirea treptată a esențelor, îndepărtarea învelișurilor exterioare, ce acoperă voit fondul uman bun, generos, se desfășoară în mai multe etape, cu precizie marcate. Regia a subliniat în primul rînd resorturile psihologice ce declanșează acțiunile lui George. Personajul iradiază febrilitatea căutării unui ideal cu neputință de realizat. Un subtext subtil însoțește acțiunile și spusele sale, și noi asistăm la neconținutul contrast dintre visare, amăgire și dezamăgire, dintre speranță, iluzie și prăbușire, dintre credință și neîncredere. Telul existenței celor doi prieteni, obținerea unui petec de pămînt, pe care să crească iepuri și păsări, dar mai ales să fie liberi, stăpîni pe munca lor, capătă în spectacol o dimensiune poetică, o fluiditate dure-roasă, prin decuparea lui netă, brutală, pe un fundal alcătuit din cotidianul aspru al vieții muncitorului ziler. Visul, aspirația, ce catalizează întreaga forță de trăire a celor doi tovarăși de drum, exprimă una din limitele filozofiei lui Steinbeck, care preconiza întoarcerea la idealul jeffersonian al democrației agrare („Fructele miniei“), tînjind după domnia în aparență fericită a micilor fermieri. Umbra amenințătoare a Companiei, a

* Titlu inspirat dintr-un vers de R. Burns.





Chiril Economu (Croocks)

Matei Alexandru (George),
Valeria Gagealov (Doamna
Curley) și Florin Piersic
(Lennie)

Băncii, a anonimului exploatator din societatea modernă îi sperie pe eroii lui Steinbeck, ce optează pentru gospodăria capitalistă privată. Dar, scriitorul realist zugrăvește în opera sa instaurarea capitalismului contemporan, domnia monopolurilor ce fărâmițează gospodăriile și viețile, mecanismul relațiilor crude, brutale, ce n-au nimic comun cu idilele legături din epoca unui glorios pionierat. Oameni singuri, eroii lui Steinbeck propun, în locul acestei singurătăți dependente de marele moloh, singurătatea independentă a micului fermier, care vrea să trăiască din „roadele pământului”. Soluția este istoricește irealizabilă. Aceasta constituie axul piesei. „Am văzut sute de oameni cu traista în spinare și cu aceiași gârgăuni în cap — spune negrul Croocks. Dar nici unul nu și-a văzut visul cu ochii, așa cum nimeni n-a văzut raiul”. În scenă, povestea despre „cum va fi” sau „despre noi și despre alții” — suportul moral al celor doi prieteni — se desenează ca un leit-motiv obsedant, cu accente și culori diferite. Povestea începe pe un ton de incantație, ca un basm povestit de mii de ori. Muzica (Ștefan Mangoianu), discretă, tulburătoare, cu vibrații binevenit discordante, contribuie la conturarea atmosferei de legendă, de vis. Dar basmul se curmă brusc. „Gogoși” — spune George. Cuvîntul șochează, readucîndu-ne pe planul realității, și pentru moment nu știm dacă povestea despre „locșorul nostru” e menită să îndulcească tristețea continuei copilării a lui Lennie, sau e speranța de care se agată nebunește lucidul George. Momentul se repetă în alt cadru, în dormitorul-baracă, cu aspect de cazarmă, al fermei (concept într-o alunecare verticală, un subol, ca o aluzie, poate, la *Azilul de noapte*, realizat de Liviu Ciulei), locul de întîmplătoare întîlnire a mai multor destine. Aici, pat lângă pat, viețuiesc oameni cu desăvîrșire străini unul de altul, căci „oamenii se tem, nu se întovărășesc”. Neîncrederea, suspectarea, înstrăinarea dușmănoasă plutesc în aer. În schimb, oamenii se apropie de animale, căci nevoia lor de comunicare e acută. Nu întîmplător, cîinii, catîrii, iepurii au un rol atît de mare în această lume. Sînt simbolul altor ființe vii, necesare în cumplita



izolare omenească. Astfel, scena uciderii neputinciosului ciine al bătrînului Candy devine, în spectacol, un moment-cheie, ce polarizează acțiunea, prevestind desfășurarea viitoarelor întîmplări. Ciinele ucis pentru că stingherește micul confort al unora din dormitorul comun anunță uciderea celeilalte ființe care, la rîndul ei, va tulbura ordinea, liniștea fermei. Tensiunea dramatică se țese din tăcerile încordate, din micile gesturi cotidiene, ce capătă proporțiile unui ritual — Slim coase hamurile, George face o pasiență, Whit citește anunțurile și reclamele din ziar, și clipele scurse în așteptarea împușcării cîinelui capătă un potențial explozibil. Împușcătura răsună. Explozia de cruzime, de individualism feroce, de abrutizare se produce. Atunci, Lennie se refugiază lîngă George și încep să repete „povestea lor”. În acest climat feroce, iluzia fericirii năvălește atît de copleșitor, încît, o secundă, pare reală. Trecerea de la atmosfera de poezie spre cotidian se face pe nesimțite, cu deosebită finețe. Prietenii vorbesc despre costul pămîntului, bătrînul Candy își oferă banii și brațul neputincios, se fac calcule contabilicești. Visul pare posibil de realizat, are concretețe, asigurări bănești, dar muzica în surdina ne avertizează...

Leit-motivul poetic, „povestea”, revine ultima oară în cadrul de la început. Drama s-a consumat. George, care, aparent, țira povara ființei lui Lennie după el — în fapt, agățîndu-se cu disperare de miraculoasa sursă de puritate, de credință naivă și înflăcărată în viitor a acestuia — trebuie să-l ucidă. Pentru a-l feri de o moarte cumplită, de răzbuarea spectaculoasă a celor setoși de sînge. Și George deapănă „povestea”, conștient de imposibilitatea împlinirii visului, ieșind de astă dată din joc — pentru a-l curma definitiv. Cortina ridicată pe intrarea celor doi prieteni cade pe plecarea unui om singur. Între aceste două momente s-a derulat drama, mai bine zis, tragedia oamenilor cărora viața le interzice apropierea. Condamnarea la singurătate e implacabilă.

Poemul compus de mintea greoaie a uriașului și de speranța incredulă a celuialt, poemul despre locul în care ei se vor bucura de roadele pămîntului, conține o zguduitoare

notă de tragic — prin anularea lui, prin abdicarea de la ideal. Instaurarea lucidității e tragică, căci înseamnă definitivă și conștientă renunțare la fericire. Mai tragică decât disperarea este resemnarea, acceptarea ei ca atare. Această idee zguduitoare, care străbate recentul roman al lui Steinbeck: „La răsărit de paradis”, o găsim în germene aici.

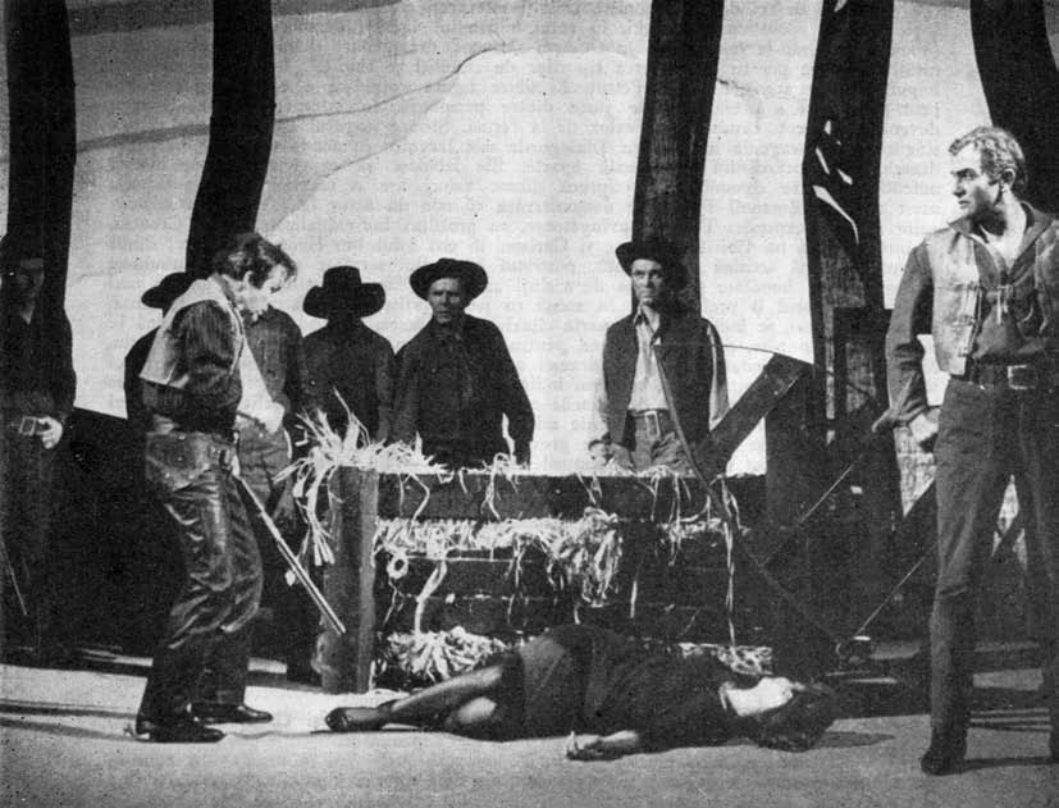
Spectacolul invită la meditație, la reflecții asupra problemelor de viață cuprinse în acest stufos material dramatic. Pătrunderea în esența universului lui Steinbeck (deși mai accesibil ca cel al lui Faulkner sau Dos Passos) nu este totuși facilă. Precum spuneam, regia a relevat cu deosebită siguranță scenică problematica socială, fără să îngusteze aria de investigație dramatică. Cu mult discernământ, din spectacol au fost eliminate faciful, pitorescul, aparenta clișeeilor de „western”, pe care, dacă le cauți nu tot dinadinsul, le poți găsi în proza lui John Steinbeck. Tot ce putea sugera morbidul, senzaționalul cazului psiho-patologic, a fost estompat cu finețe, solicitându-se relevația dramei umane, a relațiilor dintre oameni care se suspectează, se caută, uneori se găsec, dar nu pot rămâne împreună. George, așadar, rămâne singur. Singurătatea lui este deplină și fără perspectivă. Existența lui se va irosi într-o muncă abrutizantă, săptămână de săptămână, la capătul căroră va cheltui, într-o tavernă, banii. Îl și vedem — aidoma milioanei de tipi, pe care nu întîmplător teatrul, proza, și mai ales cinematograful american de azi ni-l prezintă astfel — pe scaunul înalt din fața barului, singur, cu spatele la lume, bînd cu deznădejdea ratării.

Diapazonul reprezentației este de intensă concentrare psihologică și, în consecință, de un sobru dramatism. Mai ales în prima parte, unde creșterea tensiunii și alternarea accentelor sînt minuțios urmărite și potențate spre mari sensuri generalizatoare. Spre final, cînd în scenă capătă mai mult loc masa muncitorilor zilei, grăbind deznodămîntul, încordarea scade, alunecînd cumva spre agitație exterioară. Și deși unii actori culminează în vibrații dramatice (Florin Piersic, Matei Alexandru), ansamblul nu degajă totdeauna, consecvent, marea idee tragică a operei. Există în teatrul lui O'Neill, de altfel considerat creatorul tragediei moderne, ca și în proza „marilor americani”, printre care și Steinbeck, un suflu cutremurător, nerealizat încă pe de-a întregul nici în alte spectacole de aceeași structură.

Echipa de interpreți demonstrează, în majoritate, abordarea unor mijloace de expresie sobre, profund realiste. Patetismul lacrimogen, melodrama sînt ocolite. Interpreții joacă reținuți în gest și cu o mare intensitate psihologică. Dar ridicarea acestor atribute la un egal de înalt indice emoțional nu ne-a apărut încă deplină pe tot parcursul spectacolului. Ne gîndim iar la penultimul tablou. În fermă s-a produs un eveniment, parcă pîndit cu înfrigurare de cei care se macină într-o existență ternă și monotună. Abrutizați, oamenii se transformă într-o turmă ahțiată de sînge, gata să tabere, să linșeze, să distrugă, compensîndu-și, prin asemenea răbufniri de instincte, o viață supusă umilintelor. Nimeni (cu o singură excepție) nu înțelege drama lui George. Această stare de spirit a masei ce se dezumanizează și se coalescează împotriva celor doi nu transpare cu suficient tragism, nu se desenează ca un moment culminant, tulburător, paroxistic. Poate, de aceea, nici alternativa finală în care e pus George — să-și lase unicul tovarăș pradă morții atroce, clamate de masa dezlănțuită, sau să-i anestezieze cumva sfîrșitul ucigîndu-l el însuși, în timp ce-i repetă pentru ultima oară „povestea lor” — nu și-a dobîndit pe deplin cutremurătorul său sens tragic.

Revelația spectacolului, de omogenă și prestigioasă ținută actoricească, în care se afirmă o tinăre echipă de interpreți, rămîne Florin Piersic. Distribuirea sa în Lennie a dovedit temeritatea și încrederea regizorului în tînărul interpret și a confirmat eficiența mutațiilor îndrăznețe în registrul valoric al unor actori încă în stadiu de formare. Compoziția sa a devenit o creație actoricească de frunte a acestei stagiuni, atîngînd un nivel profesional de la care nu mai are voie să coboare. Această interpretare a lui Lennie contribuie efectiv la ridicarea reprezentației pe o treaptă de noblețe umanistă, depășind limitele cazului patologic. Florin Piersic a dat o valoare simbolică, o sporită forță de generalizare acestui personaj senzațional. Lennie creat de el este un simbol al purității forței primare, lipsite de autocontrol și luciditate. Dar, puritatea lipsită de cunoaștere ucide și se ucide, distruge și se autodistruge. Nu întîmplător, Lennie omoară toate ființele pe care le protejează. Dar uriașul copil nu realizează crima, căci în registrul său moral nu există acțiuni antiumane. Duiosia lui, setea lui de frumos, de gingaș, se transformă în contrariul lor, anulînd ceea ce dorește să apere, distrugîndu-l în cele din urmă.

Acest Lennie se mișcă printre oameni parcă ar ține ochii închiși, răscut în sine, adunat în ființa lui, opac la tot ce se petrece în afară. Doar cînd vorbește cu George, privirea lui se aprinde neașteptat, chipul copilăros se deschide într-un zîmbet dulce. Spre deosebire de toți cei din jur, el e unicul care nu se simte singur. Fericirea lui atinge culmi în refugiul orb și instinctiv în natură. Cînd vorbește despre iepuri imaginari,



Scenă din spectacol. În prim-plan : Victor Moldovan (Curley), Valeria Gagealov (Doamna Curley) și Emanoil Petruț (Slim)

iradiază o lumină, o veselie, defel timpă, ci, dimpotrivă, dureroasă prin candoarea-i bolnavă. Mișcările lui sint de golem; miinile cu degetele inerte, îndepărtate de trupul încovoiat într-o continuă mișcare umilă de apărare, contrastează cu uriașa lui forță ce înspăimintă pe toți din jur. Vocea cu precizie dozată: albă, incoloră, cu un debit monoton și resemnat, capătă izbucniri nebănuite, lucid-intuitive — „e urît aici”; de mindrie și demnitate vibrantă — „vom trăi din roadele pămîntului”. Iluminațiile lui naive, ferme-cătoare — „iepurii am să-i îngrijesc eu” — alternează cu un șantaj sentimental, plin de o copilăroasă cruzime — „dacă vrei, eu pot și să plec”, „mă urc pe deal într-o văgăună”.

În al doilea mare rol al piesei, Matei Alexandru-George e aspru, închis, tăcut, prudent, ascunzîndu-și cu teamă adevăratele gânduri și sentimente. Calea spre luciditate o parcurge nuanțat, de la nerăbdarea sceptică, exasperată, la început, cu care-l instruieste pe uriaș, jucîndu-se de-a „basmul”, pînă la acceptarea dureroasă a realității ca atare. Dar — cum spuneam — personajul mai suportă adînciri pe linia exprimării tragismului condiției sale.

Alături de cei doi protagoniști, ceilalți interpreți creează un fundal social și tipologic distinct. Constantin Rautchi, în rolul bătrînului Candy, demonstrează încă o dată (după creația sa, la televiziune, în *Oameni sărmani*, dramatizare după Dostoievski) afinități deosebite pentru compunerea tipurilor de „umiliți și obidiți”. În chip deosebit se impune însă în scenă Emanoil Petruț. El aduce figura episodică a căruțașului Slim în prim-plan, fără a altera relațiile juste dintre personaje. În interpretarea sa, Slim a devenit, pe drept, conducătorul celor de la fermă. Slim e singurul care înțelege drama singurătății și tragedia lui George. Dialogurile sale laconice cu acesta conțin o încordare deosebită, o încălcătură emoțională aparte. Ele izbutesc să exprime o relație umană autentică, în care comunicarea reciprocă dintre actori are o maximă importanță. Cu acest mic rol, Emanoil Petruț ne demonstrează că este un actor la maturitatea mijloacelor sale de expresie. Tipuri convingătoare, cu profiluri individualizate, devin Croocks, în interpretarea lui Chiril Economu, și Carlson, în cea a lui Ion Henter. Dacă cel dintîi a avut o sarcină scenică mai ușoară, portretul bătrînului servitor negru compunîndu-se din resemnare, bunătate și dorința de a sluji „albi mai buni”, Carlson este un tip mai „dubios”. Actorul îl prefigurează în scenă ca pe un viitor administrator. În aparență, Carlson e omenos, se înduioșează de soarta cînelui neputincios, în fond însă e egoist pînă la mîrșăvie, luptîndu-se, cu orice mijloace, pentru confortul mărunț al patului său provizoriu. Mai puțin autenticitate în spațiul dramei aduce Victor Moldovan (Curley). Personajul său se agită neconținut, isteric, conform indicațiilor autorului, e nevolnic, fricos. Îi lipsesc însă trăsăturile complementare, unghiurile adiacente ce-l compun în realitate. Goana lui Curley exprimă frica de a nu-și pierde mica fericire cumpărată — o soție —, cumplita neliniște din pricina sentimentului de provizorat al existenței sale. Curley nu e fericit, dar actorul a insistat mai mult pe gesturile exterioare — tip negativ —, la care contribuie și îmbrăcămintea respectivă, inspirată din filmele cu cow-boy. Și Valeria Gagealov (soția lui Curley) și-a caracterizat unilateral personajul. Rolul e dificil, partitura e complexă și, într-un fel, tipică eroilor lui Steinbeck, presupunînd o compoziție foarte alambicată. Valeria Gagealov ne-a înfățișat aparenta frivolă a femeii ce stîrnește bărbații. Cumplita ei deznădejde, ambiția de a ieși din singurătate: „Vreau să văd și eu un om cu care să schimb o vorbă”, ura față de proprietarul care a cumpărat-o au rămas în afara scenei. Soția lui Curley, pe de altă parte, este o victimă a mirajului lumii de celuloid, a industriei de filme — să nu uităm că Hollywood e în inima Californiei ei natale —, o victimă a mitului „self-made-man”-ului, a teoriei tuturor posibilităților! Credința ei naivă, ridicolă, de un prost-gust provincial, în vocația ei de vedetă rămîne nelimpzită spectatorilor. Din această pricină, într-o scenă importantă ca cea a dialogului „surd” dintre ea și Lennie, Florin Piersic a fost lipsit de parteneră.

În apariții episodice, N. Gr. Bălănescu (Administratorul) și C. Stănescu (Whit) au adus date tipologice utile ce s-ar fi putut lărgi mai cuprinzător.

Reprezentarea acestei piese — scrise cu aproape 30 de ani în urmă — a adus în actualitatea artistică a stagiunii un spectacol cu valori certe și durabile, demn de prima noastră scenă.

Mira Iosif

CINCI SCHIȚE

de I. L. CARAGIALE

CÎNTĂREAȚA CHEALĂ

de EUGEN IONESCU
la Teatrul Mic *

Că reprezentarea în noi viziuni și distribuții inedite a operei lui Caragiale îi poate asigura astăzi marelui nostru scriitor o sporită forță de pătrundere nu încapе îndoială, iar imaginea pe care ne-o sugerează Teatrul Mic despre autorul *Scrisorii pierdute* merită a fi reținută pentru o dezbaterе care depășește sfera discuțiilor legate de un spectacol.

Apare evident că Valeriu Moisescu încearcă un drum nou spre esența operei caragialeene. Regizorul țintește să dezvăluie o altă față a lui Caragiale, încercînd să scoată în evidență mai ales mecanismul social și moral care menținea in justiția, ducea la deriziunea tuturor valorilor și prefăcea anumite categorii umane în fanteze care au pierdut exercițiul adevărului și al responsabilității. Intenția sa a fost aceea de a înfățișa o lume care, sub aparența ei festivă și foarte animată, ascunde o mișcare stereotipă și de a dovedi prezența unei mașinării uniformizante și care mima viața reală. Iată și de ce Valeriu Moisescu a ales să reprezinte din opera lui Caragiale nu acele lucrări în care avem de-a face cu personaje deplin caracterizate, cu individualități, ci cîteva schițe, unde fie că nu există personaje (*La moși*), fie că ele apar ca niște ipostaze aproape

* CINCI SCHIȚE de I. L. Caragiale. Regia : Valeriu Moisescu. Decoruri-costume : Adriana Leonescu. LA MOȘI : Olga Tudorache, Doina Tuțescu, Vali Cios, Jean Lorin, Tudorel Popa, Vasile Nițulescu. LA POȘTA : Vasile Nițulescu (Impiegatul), Tudorel Popa (Domnul). CĂLDURĂ MARE : Tudorel Popa (Domnul), Vasile Nițulescu (Feciorul), Olga Tudorache (Baba), Vali Cios (Băiatul), Jean Lorin (Sergentul). TEMA ȘI VARIATIUNI : Jean Lorin (Un ziar opozant fără programă, nuanță liberal-conservatoare) ; Vasile Nițulescu (Un ziar opozant cu cîteva programe, nuanță trandafirie). Doina Tuțescu (Un jurnal „chic“). DE INCHIRIAT : Vali Cios (Doamna Marinescu), Olga Tudorache (Doamna Georgescu), Tudorel Popa (Domnul Marinescu), Jean Lorin (Domnul Georgescu), Doina Tuțescu (Vizitatoarea), Vasile Nițulescu (Vizitatorul).

CÎNTĂREAȚA CHEALĂ de Eugen Ionescu. Regia : Valeriu Moisescu. Jean Lorin (Domnul Smith), Olga Tudorache (Doamna Smith), Vali Cios (Mary, Jupineasa), Tudorel Popa (Domnul Martin), Doina Tuțescu (Doamna Martin), Vasile Nițulescu (Căpitanul de pompieri).

simbolice ale condiției umane în lumea de ieri (*Temă și variațiuni, Căldură mare, De închiriat, La poștă*).

Trebuie să spunem, din capul locului, că procedînd astfel regizorul nu s-a îndepărtat de opera lui Caragiale și nici n-a explorat-o în laturile ei periferice. În adevăr, noi știm astăzi, foarte bine, că societatea descrisă de Caragiale era acționată de un mecanism complex și care, sub aparența democrației, încerca să ascundă o orientare retrogradă. Eroii lui trăiesc într-o orînduire care, neputînd să renunțe la instituțiile impuse de revoluția de la 1848, căuta să anihileze aplicarea practică a principiilor. Întreaga dialectică a vieții sociale se arată dominată de această contradicție care determină, nu numai o dată, ca inițiative juste, susținute ori acceptate de oficialitate, să fie anulate ori deviate, parcă sub efectul unei forțe magice. Adevărul este că sub o presupunere de libertate și progres se cristalizează, în formele cele mai bizare și mai grotești, fenomene care nu definesc în nici un caz libertatea și progresul. Viața politică a timpului reflectă perfect această stare de lucruri. În principiu, la conducerea țării sînt chemate să participe sau cel puțin să-și spună cuvîntul o serie de categorii sociale, dar de fapt viața politică este regizată după un scenariu invariabil, menit să aducă la putere mereu aceleași interese reprezentate alternativ de două grupări. Lache și Mache pot discuta cît vor „situațiunea”, pot declara că „este o criză, măntelegi, care poți pentru ca să zici că nu se poate mai oribilă”, dar ei nu pot influența cu nimic ciclul unui mecanism. (Decalajul între realitatea antipopulară și aparența democratică își găsește, de altminteri, cea mai fidelă expresie într-un limbaj demagogic, care se pretează la toate maltratările și la toate aberațiile, exprimînd contrariile cu aceleași cuvinte și dintr-o singură răsufare, brutalizînd mereu evidența. Urmarea imediată a acestei stări de fapt, care a făcut să înflorească paradoxul și să dispară noțiunea de incompatibil, consecința directă a caracterului iluzoriu sau inefficient pe care-l aveau toate schimbările în planul vieții politice, a fost, printre altele, că oamenii au fost contaminați de spiritul general de neseriozitate, de scepticism. Căci, evident, o societate care mimează democrația, care elimină, în ordinea politică, posibilitatea unei opțiuni reale, înmulțește în similitudine situațiile, ofensează adevărul, neagă realitatea, devine o imensă roată de măcinat criteriile. Se instalează ca un corolar necesar și inevitabil relativismul, lipsa de răspundere. Iată și de ce, cînd pătrundem în multe din operele lui Caragiale, pătrundem parcă într-un univers al vidului, în care nu mai funcționează principiul fizic al gravitației: ideile și simțămintele personajelor par a fi intrat într-o stare de „dulce” imponderabilitate, balanțele par dereglate, iar ființele oscilează între toleranța excesivă ori intransigența absolută, după un joc de maximă labilitate. Și nu este deloc de mirare că ceea ce-i aseamănă și-i confundă pe mulți din eroii lui Caragiale este că nimic nu-i solicită în mod real și nu-i înrădăcinează cu adevărat într-o situație, că ei n-au conștiința vieții, ci rutina ei, și că-și risipesc cu jovialitate și deliciu existența într-un pustiu de vorbe care nu spun nimic și într-un pustiu de fapte care nu duc nicăieri. Se observă, de îndată, că nucleul actelor sau cuvintelor pe care și le comunică personajele e nul, interesul pentru cele întreprinse sau spuse e aparent, iar situațiile, în loc să se dezlege, revin la punctul lor de plecare, ultima scenă reprezentînd o reîntoarcere la situația primă sau la echivalentul ei. Exegeții lui Caragiale au semnalat adesea această trăsătură a operei sale. „Sugestia de cerc închis — notează bunăoară Pompiliu Constantinescu — este covîrșitoare în comedii... Viața își reia mersul obișnuit, cortina căzînd pe o vizibilă reluare a raporturilor inițiale dintre indivizi.” — (Poezia personajelor lui Caragiale — R.F.R., nr. 8/1946).

Bineînțeles, cînd o existență umană nu e luminată de o finalitate, cînd momentele acestei existențe nu se încorporează într-o desfășurare și nu sînt legate între ele altfel decît printr-o coerență mașinală, viața se dispersează într-o suită de instantanee care frizează absurdul. Și, în adevăr, multe din schițele lui Caragiale reprezintă povestea unor oameni care trăiesc într-un timp mort, o suită de momente nesusținute între ele prin acea conexiune care dă înțeles trecerii vremii și sens destinului uman. *La poștă* și *Căldură mare*, mai ales, sînt, din acest punct de vedere, tulburătoare. În amîndouă bucățile apar ființe care îndeplinesc acțiuni fără nici un țel, afectînd o preocupare inexistentă, iar zădărnicia și stupiditatea lor lasă loc, după explozia de ris, unui sentiment de stupeoare: inconsistența lor lăuntrică, vidul în care se agită frenetic sînt, cum spunea G. Călinescu, de ordinul enormului.



Moment scenic din schița „La Moși“

De la stînga la dreapta : Jean Lorin (d. Smith), Doina Tuțescu (d-na Martin) , Vasile Nițulescu (Căpitanul de pompieri) , Tudorel Popa (d. Martin) și Olga Tudorache (d-na Smith) în „Cîntăreța cheală“



Că lipsa de țel, nemîșcarea, vidul îi oprează pe unii din eroii lui Caragiale — chiar dacă la nivelul unei exasperări prea puțin conștiente — se vede din faptul că resimt nevoia de a sparge cercul imobilității, iar dorința de evenimente, de schimbare, de noutate a devenit obsesie și tic. Bineînțeles însă că ei combat această stare de lucruri cu acea vocație a superficialității, care-i definește pentru totdeauna. Cei doi proprietari din schița *De închiriat*, care stăpînesc apartamente identice, se vor muta unul în locul celuilalt pentru a-și procura astfel sentimentul că au schimbat ceva...

Viziunea lui Caragiale asupra timpului său este apropiată de concluziile noastre cu privire la orînduirea burghezo-moșierească și noi sîntem astăzi uluiți de clarviziunea cu care scriitorul a descris un mecanism social ce simula democrația, adăpostea în intimitatea lui anomalii fără de număr și uniformiza anumite categorii umane în personaje fără caracter, minuind concepte fără acoperire, în fraze fără înțeles.

Acest aspect mai puțin explorat al operei lui Caragiale urmăresc să ni-l prezinte creatorii spectacolului, stabilind o serie de apropieri între autorul nostru și Eugen Ionescu. Nu încap dubii că I. L. Caragiale se numără printre cei dintîi scriitori care au introdus în literatura noastră o societate de personaje defintiv certate cu logica și care trăiesc într-un concubinaj jovial cu absurdul, iar Eugen Ionescu se arată — mai ales în primele sale piese — sensibil la ceea ce este mișcare în gol, agitație stearpă în existența mic-burghezului, după cum se dovedește exasperat de psihologiile de serie, de sensibilitățile standardizate, de vocabularele cotropite de clișee, cu un cuvînt, de tot ceea ce nu lasă loc autenticului și expresiei individuale. De altminteri, Eugen Ionescu scrie, în *Note și contranote*, că „micul burghez este acela care... se pierde în stereotip”. *Cîntăreața cheală* reprezintă un pamflet satiric împotriva acestei categorii sociale care trăiește la suprafața vieții, incapabile să depășească orizonturile teșite ale unei existențe fără de sens. Și noi simțim adesea, într-o situație sau într-o replică semnată Eugen Ionescu, cum marele nostru scriitor îl urmărește pe Eugen Ionescu. Dar nu putem să nu facem o discriminare esențială. Atacul lui Eugen Ionescu împotriva platitudinii gîndirii burgheze, a formulelor în care ea s-a osificat, a aspectelor de automatism și repetiție specifice unei lumi care se învîrtește într-o mișcare stearpă și epuizantă, în general a formelor grave de dezumanizare, descinde dintr-un program străin de gîndirea lui Caragiale. La temelia acestui program se află ideea că reflecția individului asupra țărilor care-l animă și a realității care i se opune descoperă statornic lipsa de sens a oricărei acțiuni umane, ideea că solitudinea, anxietatea și zădărnicia ar fi coordonatele mereu aceleași ale existenței, iar rațiunea este chemată să-și recunoască neputința în acest univers scandalos ilogic. Mai e, oare, nevoie să reamintim că I. L. Caragiale nu a considerat realitatea socială de oricînd și de oriunde ca o formă mistificată și inautentică de trăire, tot așa cum nu a contestat gîndirii forța de a pune ordine în lucruri și de a le descifra? Și din punctul de vedere al formulei artistice există, de aceea, deosebiri esențiale. Caragiale e adeptul clasicismului, iar Eugen Ionescu a inițiat o convenție dramatică ce se dispensează de intrigă, personaj și dialog, în favoarea descrierii omului față în față cu existența. Eugen Ionescu propune — în primele sale lucrări — o formulă dramatică în care intriga reprezintă o înlănțuire întîmplătoare de fapte, lipsită de relația cauză-efect, personajele nu au o fizionomie coerentă, iar totul concurează la constituirea unui univers straniu, neverosimil, așa cum îl sugerează cele mai întunecate coșmaruri.

Așadar, dacă sînt elemente care-l apropie pe Eugen Ionescu de Caragiale, sînt multe și importante trăsături care-l despart. Cîteva exemple ni se par, în acest sens, concludente. Așa, de pildă, dacă la Caragiale echivalarea contrariilor și faptul că totul devine, în cele din urmă, analog reprezintă expresia specifică a unei societăți interesate să mențină, sub orice travestiuri, „statu quo ante”, să frîneze evoluția socială, deci un fenomen istoric, la Eugen Ionescu echivalarea contrariilor este menită să arate sterilitatea oricărei tentative de ameliorare a condiției umane. Dacă I. L. Caragiale semnalează o stereotipie a individualităților în orînduirea burghezo-moșierească, el o vede ca o urmare a unui mecanism social, ca un rezultat al conformismului lor, al complicității lor cu situațiile aberante. Or, la Eugen Ionescu, despersonalizarea corespunde tendinței de a intenta un proces ideii de caracter și de a nega ființei umane posibilitatea de a se închea în forme coerente. În opera lui Eugen Ionescu lipsa de individualizare decurge dintr-o viziune transsocială, la nivelul căreia identitățile sînt echivalente, iar deosebirile încetează de a

mai avea vreo importanță. Iată și de ce Eugen Ionescu înfățișează procesul de nivelare a personalităților ca o expresie a atotputerniciei unui destin metafizic, iar la Caragiale el reprezintă o perspectivă satirică asupra unei societăți în care identitățile se pulverizează prin practica îndelungă a mimetismului, a parodiei și a imposturii. Apoi, dacă la Caragiale limbajul incoerent oglindește imposibilele împreunări de idei ale unei societăți liberale în aparență, retrograde în esență, degringolada noțiunilor-cheie aduse în viața publică de Revoluția de la 1848, imensa cantitate amorfă de vorbe chemate să acopere imobilitatea, vidul și să dea iluzia vieții, la Eugen Ionescu dezagregarea limbajului pune sub acuză posibilitatea cuvintelor, ca atare, de a fi instrumente de comunicare între oameni.

Reprezentată, pentru întâia oară, în urmă cu aproape cincisprezece ani, *Cîntăreața cheală* a intrigat prin construcția ei dramatică și a derutat publicul. Spectatorii nu au înțeles ce legătură există între soții Smith (care, în apartamentul lor încărcat de mobile vechi, îmbătrînite, debitează de o viață întreagă aceleași fraze stupide, aceleași enormități ale banalului), soții Martin (care, înfilindu-se la soții Smith, descoperă după deducții succesive că au trăit împreună toată existența), pompierul (care cutreieră apartamentele în căutarea unui incendiu și pînă una-alta povestește anecdote fără cap și coadă) și bona (care e un Sherlock Holmes deghizat și o rezonură declarată). Ce unește toate aceste personaje, care reprezintă o parodie a unei lumi ce pare deplin cunoscută și este totuși insolită? Ce vrea să spună acest gen de teatru antipsihologic și cu o acțiune deliberat ratată? Ulterior, o exegeză destul de întinsă a explicat sensurile piesei, nu fără a pune un accent excesiv asupra elementelor de filozofie iraționalistă cuprinse în lucrare. S-a omis însă să se spună că — indiferent de programul teoretic al lui Eugen Ionescu — *Cîntăreața cheală* vizează aspecte caracteristice societății capitaliste. S-a uitat că piesa denunță ceea ce e mecanism și stereotipie în lumea în care trăiește scriitorul, că ea dezvăluie procesul de sclerozare a gândirii burgheze, adormirea ei în locuri comune. Și, mai ales, s-a trecut cu vederea fondul de protest din care s-a născut *Cîntăreața cheală*, ostilitatea concretă și deloc atemporală a dramaturgului împotriva platitudinii și conformismului.

Exegeții teatrului absurdului au stăruit mereu asupra ceea ce este inedit în formula dramatică a lui Eugen Ionescu și au insistat asupra a ceea ce este dezolare metafizică în piesă: oameni care n-au nimic de spus, nimic de așteptat, nimic de sperat, risipindu-și zilele în mod illogic, toți la fel de străini unii față de ceilalți. S-a arătat însă mult mai puțin că, pe linia tradițională a teatrului, a comediei sau a dramei sociale, burghezia a fost nu o dată criticată violent pentru că relațiile sociale pe care le-a instaurat au atras după sine dezumanizarea omului. Firește, în teatrul lui Eugen Ionescu mijloacele artistice sînt altele, după cum alta e și ideologia de la care se revendică. Dar, cum spunea chiar Eugen Ionescu, „opera de artă precede, teoria urmează“. Iată și de ce nu credem că este îndreptățit să preluăm toate formulele, devenite poncife, cu privire la teatrul absurdului.

* * *

Cînd cortina se ridică asupra schițelor lui Caragiale, pe scenă apare o lume de bălci și de panoptic, făcută din împerecherea celor mai eteroclitice obiecte, cu oameni agitîndu-se mecanic, ca și cum ar răspunde comenzilor unui piston. În respirația lor sacadată simțim rigiditatea unei mașinării. Pe fondul aparent haotic al „Moșilor“, nimic nu se cîlțește din loc, gesturile se repetă halucinant și devin curînd independente de înțeles, parazitare. (Același grup restrîns de actori interpretează toate schițele, pentru a sublinia și mai mult lipsa de calități distinctive ale personajelor.) Această imagine de coșmar vesel este pregnantă, și sugestia de artificiu, de neînsuflețit, rămîne în amintirea spectatorilor. Nimănui nu-i poate scăpa ceea ce este valoros și personal — din punctul de vedere al artei spectacolului — în tabloul acestei feerii terne și monocrome, în această sinteză a unei societăți în care mai totul e contrafăcut pentru — cum zicea odată Arghezi — o demonstrație de mucava. Apreciez în mod special faptul că interesul regizorului pentru amănuntul de haz e mutat în sfera fenomenului, iar concretul colorat nu există niciodată pentru culoarea sa, ci pentru semnificația conținută. La realizarea atmosferei de falsă animație, de inert și de sinonim participă din plin scenografia (semnată de Adriana Leonescu), concepută într-un acord vizibil cu țelurile reprezentației.



Jean Lorin



Vasile Nițulescu



Tudorel Popa

Dintre schițe, cea mai izbutită înscenare — după opinia mea — o prilejuiește *Temă și variațiuni*. E aici multă fantezie. Și noi vedem plastic cum o lume în care nimic nu e serios, nimic nu e grav, cum o lume avidă de fapte se agată de orice incident pentru a-i da o semnificație politică și a-l folosi în meschinele și vanele ei dispute, sau pentru a-și agrementa plictisul și frivolitatea. Nu înțeleg însă de ce autorul dramatizării a eliminat din textul lui Caragiale un pasaj care, de altfel, ar fi slujit intențiilor sale regizorale. În *Temă și variațiuni*, Caragiale arată cum un incendiu repede stins este ridicat, de un ziar de «opозиție» liberalo-conservator, la rangul de tragedie națională; apreciat, de un ziar de opозиție cu mai multe programe, ca o dovadă a necesității de a se da curs dezi-deratului său (a avea „pompiari cetățiani, a avea cetățiani-pompiari”); comentat de un ziar „chic”, ca un fapt monden care a mai înviorat monotonia cotidiană, și dezmințit categoric de un ziar oficios. Stupiditatea tuturor acestor articole, care dilată exorbitant o întâmplare anodină, este sporită în schița lui Caragiale de întrebarea dacă ea a avut măcar loc. Or, aceste rînduri nu mai apar în dramatizare.

Interes stîrnește și înscenarea schiței *De închiriat*, aparent rezistentă unei dramatizări. Din nou ne cîștigă imaginația regizorului, care, de astă dată, fără să altereze substanța bucății, a găsit o ingenioasă soluție. Cele două cupluri care se mută unul în locuința celuilalt repetă aceleași cuvinte și execută aceleași gesturi în mod sincron, după o simetrie a egalității, a uniformului. Iar ritmul mișcărilor lor exprimă plastic și nevoia de a-și schimba decorul vieții de fiecare zi (un nou început în alt cadru), și stupida rezolvare la care recurg. Aici însă, ceea ce îl apropie pe Eugen Ionescu de Caragiale a fost adesea inutil subliniat prin mijloace exterioare, care nu țin de text, și demonstrația devine, de aceea, prin exces, neconvingătoare. De altfel, trebuie spus că aceste paralelisme forțate au ca efect negativ faptul că se trece peste deosebiriile dintre Caragiale și Ionescu, asimilindu-se fenomene artistice diferite. Or, pentru ca demonstrația să fi fost pe de-a-ntregul concludentă, s-ar fi cerut și marcarea acestor deosebiri.

Nu toate schițele mi s-au părute realizate la același nivel și am avut surpriza ca, de exemplu, *Căldură mare* să trezească un ecou mult mai redus decît în mai toate interpretările pe care le cunoaștem, deși textul ei era, poate, cel mai apropiat de spiritul spectacolului. Cauza cred că trebuie căutată în faptul că, în dorința de a pune în lumină caracterul absurd al conversației celor două personaje, regizorul a descompus excesiv schița și a lipsit-o de ritmul ei fulgurant.

Or, eficacitatea comică a schiței stă tocmai în viteza cu care aberațiile se adună și proliferază alte aberații.

Nici schița *La poștă* nu și-a găsit o bună interpretare regizorală. Dialogul dintre Domn și Împiecat constituie un exemplu tipic de acțiune fără nici un țel, ceea ce se vede imediat din faptul că obiectul conversației, care pare la început logic, este modificat prin completări succesive, pentru a se întuneca și a-și dezvălui în cele din urmă lipsa de sens. Valeriu Moiescu a dat însă schiței un înțeles: Domnul e îndrăgostit și așteaptă o scrisoare.

Înscenarea piesei *Cîntăreala cheală* poartă, mai mult decît cea a schițelor lui Caragiale, caracterul unei demonstrații: regizorul a vrut să dovedească explicit postura absurdă a eroilor acestei comedii tragice. Interesul său s-a îndreptat mai puțin asupra imaginii realității, producîndu-se o deplasare dinspre concretul istoric spre abstractul ideilor. Personajele au fost interpretate ca un fel de roboți, iar mecanica dialogului a devenit mecanica unor făpturi neînsuflețite, evoluînd într-un spațiu liniar. Un decor de o simetrie violent subliniată a susținut intenția lui Valeriu Moiescu de a reliefa ceea ce e identic în cuplul soților Smith și Martin și uniform în existența lor. S-a realizat în acest fel — stilizat — tabloul unor categorii sociale închise într-o formă de viață care și-a istovit capitalul de gîndire, de simțire, de acțiune. Prin mișcările de balet mecanic, executate de interpreți, s-a sugerat că existența personajelor reprezintă un fel de gimnastică stranie, ferecată într-o formulă al cărei înțeles e nul. Jocul de forme pe care-l compun mișcările personajelor a exprimat domnia artificialului și a transcris pe scenă ideea că banalul e o mecanică a asocierilor și disocierilor. Opinia mea este însă că, în chipul acesta, s-a ajuns la un fel de pleonasm artistic, ce a atenuat din forța originară a piesei. Cred că efecte mai apropiate de țelurile comediei ar fi putut fi obținute dacă interpretarea ar fi fost cea a naturaleții cotidiene. Enormitatea vieții pe care o tirăse după sine personajele ar fi reieșit poate mai puternic dacă am fi simțit curgerea obișnuită, comună, a existenței unor familii burgheze, dacă ele ar fi trăit în adevăr sub ochii noștri, cu o vigoare — îndrăznesc să spun — aproape naturalistă, întreaga lor opacitate și meschinărie. Ca să înțelegem că eroii piesei, aceste ființe cu resorturile uzate, înecate în obișnuințe, sînt reali, trebuie să-i surprindem în manifestările lor concrete și nu în mișcările stilizate impuse de regizor. Ca să înțelegem că viața a dezertat din lumea lor searbădă, trebuie să vedem cum viețuiesc. Ne închipuiam, apoi, piesa, jucată într-un decor realist. (De altfel, nu printr-un simplu hazard,

Olga Tudorache



Vali Cios



Doina Tuțescu

N. Bataille, primul regizor al *Cîntăreții chele*, a cerut, la premiera mondială a piesei, ca apartamentul locuit de cuplul Smith să nu se deosebească de stilul interioarelor care se fac, de obicei, la piesele lui Ibsen.) Virulența satirică a comediei ar fi sporit și dintr-un ritm mai febril, și pe care dramaturgul îl recomandă în mod expres.

Echipa de actori care a interpretat schițele lui Caragiale și *Cîntăreța cheală* ne-a oferit un spectacol unitar, cu articulațiile precizate și de o omogenitate vădită. Ansamblul a înțeles importanța experimentului și s-a străduit să-l slujească cît mai bine. Și n-a fost un lucru ușor, căci au trebuit să joace pe un „pămînt nou“, în alt cadru, în altă „climă“.

Dar tocmai faptul că au servit cu devotament ideea unui spectacol care nu intra în experiența lor de pînă acum le-a fost de mare folos, așa cum ar fi fost oricărui actor. Căci nu există cale mai sigură de a evita manierismul decît a juca repertoriul cel mai deosebit și de a fi silit să varieze mereu stilurile de interpretare. În special, doi dintre interpreți, și anume, Olga Tudorache și Doina Tuțescu, au găsit mijloacele adecvate. Prima este o actriță excelentă, cu vocația marilor roluri, care descrie în linii sigure, energice, un personaj, fiind ceea ce se cheamă un temperament dramatic, în largul ei mai curînd în dramă, dar care în nici un caz nu este stînjinită de comedie, unde aduce un umor personal. Cea de-a doua dovedește remarcabile însușiri de finețe și maleabilitate, ignorate — din păcate — de mulți ani de zile. Ele au înțeles că, pentru a expune vidul lăuntric al personajelor, trebuie să joace mereu cu convingere și pasiune (menționăm hazul neașteptat pe care a reușit să-l provoace Doina Tuțescu în rolul ziarului „chic“). Interesantă mi s-a părut, de asemenea, ideea lui Vasile Nițulescu de a-i interpreta pe Caragiale și Ionescu cu o față impasibilă, cu o economie de gesturi à la Buster Keaton. Dar dacă masca lui a fost impenetrabilă, n-a fost și comică. Pe Tudorel Popa, deservit de o dicțiune defectuoasă, l-am simțit înțelegînd exact comanda-mintele spectacolului, dar răspunzîndu-le fără acea strălucire pe care i-o cunoaștem. Jean Lorin Florescu ne-a prezentat, succesiv, ființe dintr-o familie de retori limbuți și de oameni marțiali și găunoși, dar fără inventivitate, șters.

Am înțeles că Vali Cios a vrut să confere aparițiilor ei o notă de comic straniu, prin grimasă și mișcări țepene. Uneori a reușit (în *De închiriat*, unde are, în adevăr, ceva din fixitatea geometriei), alteori însă (ca, de pildă, în rolul bonei), neizbutind să exprime sensul exact al personajului și arătînd ceea ce e sărac în alfabetul artistic pe care l-a folosit.

* * *

Spectacolul Teatrului Mic este menit să trezească discuții și să întrețină controverse. În jurul lui se pot face auzite puncte de vedere dintre cele mai opuse, dar oricare ar fi ele, va trebui să prețuim, așa cum se cuvine, faptul că el examinează dintr-un nou unghi de vedere opera celui mai mare dramaturg român și că el contribuie la cunoașterea unor aspecte ale culturii prezente, iar în amîndouă direcțiile s-au obținut cîștiguri artistice.

Firește, a realiza o imagine inedită a operei lui Caragiale este o misiune care comportă o mulțime de dificultăți și era de așteptat ca spectacolul să nu le poată depăși dintr-o dată. Bineînțeles, a găsi de la prima încercare maniera de joc a unei piese cum e *Cîntăreța cheală* — mai ales cînd n-ai avut nici un contact cu acest gen de teatru — nu e cel mai simplu lucru, și era de prevăzut ca spectacolul să sufere de anumite lacune. Dar mi se pare mai fructuos pentru un teatru să cerceteze spațiul contemporaneității artistice decît să persiste — pînă la uzură — în vechi reușite. Iată și de ce apreciez eferescenta intelectuală din care s-a născut spectacolul Teatrului Mic.

B. Elvin

SĂ NU TE JOCI CU DRAGOSTEA

de ALFRED de MUSSET
la Teatrul Național
„I. L. Caragiale“



Ilinca Tomoroveanu
(Rosette) și Ion Caramitru
(Perdican)

Regia : Moni Gheleter. Decoruri și costume : Dan Nemțeanu. Distribuția : Alexandru Hasnaș (Baronul), Ion Caramitru (Perdican), Valeria Seciu (Camille), Ilina Tomoroveanu (Rosette), N. Gr. Bălănescu (Părintele Bridaine), Marian Hudac (Părintele Blasius), Cristina Săvescu (Coana Pluche), Matei Alexandru (Corul), George Sirbu (Un țăran).

Teatrul lui Musset este în general mult mai dificil decît se crede, presupunînd mari rafinamente și nuanțe infinite în interpretare. Dantela elegantă a replicilor pline de vervă, poezia discretă care se degajă în anumite momente, o melancolie fină plutind pe deasupra tuturor întîmplărilor, sînt

numai cîteva din calitățile de formă care acoperă sau mai bine zis întregesc dificultățile de conținut. Acestea se revelează doar la o lectură și meditație în adîncime a textului, după integrarea lui într-o epocă dintre cele mai grele, de tranziție. În Musset se întîlnesc moșteniri ale secolului al

XVIII-lea cu tendințe ale romanticismului contemporan, depășit însă prin noii muguri ai realismului critic care se anuntă.

Din considerabila succesiune de gîndire a secolului luminilor, Alfred de Musset a reținut cîteva idei esențiale pentru opera lui, în general, și pentru *On ne badine pas avec l'amour*, în special. De pildă, cele cîteva idei egalitare, umanitare ale lui Perdican, inima lui deschisă față de țărani de pe moșia tatălui său, ca și critica anticlericală destul de puternică vin din tradițiile secolului al XVIII-lea. Critica aceasta e întreprinsă nu numai direct, prin cele două figuri hazlii ale preoților Bridaine și Blasius, lacomi, servili și intriganți, dar mai cu seamă indirect, prin deformarea lăuntrică a Camillei în constrîngătoarea viață de minăstire. Violenta unor replici ale eroului, în acest sens, amintește de *Călugărița* lui Diderot, de refuzul oamenilor secolului al XVIII-lea de a accepta o viață dusă împotriva naturii. Musset — ca și ei — susține cu pasiune dreptul oamenilor la fericire, la împlinirea unei iubiri care să confere sens existenței. Dar el e și fiul secolului său și, așa cum e consem-

nat în *Confession d'un enfant du siècle*, i-a sorbit scepticismul și tristețile. Toate melancoliile, toată incertitudinea generației romantice, suscitată de peisajul dezolant al Europei răvășite de eșuarea revoluției, de campaniile napoleoniene și de Restaurație, se întîlesc în opera lui Musset. Și, gluma atît de fină din *On ne badine pas avec l'amour* nu izbuteste să acopere acest fond de tristețe iremediabilă a artistului romantic, a „îngerului căzut“, care a pierdut toate iluziile. De altfel, finalul atît de trist al comediei, generat de o glumă necugetată, te lasă brusc în atmosfera aceea tipic romantică, de neîmplinire, de deziluzie amară, acoperită cu zîmbet. Moartea Rosettei, victimă nevinovată a unui joc frivol, destramă visul, risipește iluzia de o clipă a fericirii aproape atinse. În jocul romantic de-a dragostea e mai totdeauna cineva care suferă. Și, cu luciditatea aceluia care a suferit, Musset atrage atenția asupra primejdiei de a te juca cu potențialul de sensibilitate, cu adîncimea simțirii celuilalt, pe care chiar acesta le ignorează. Perdican și Camille, loviți în inimă și în conștiință de moartea fetei, se despart pentru totdeauna. Camille se întoarce la minăstire, în convenția din care a încercat să iasă, iar tînărul va pleca mai departe pe drumul vieții, cu o tristețe mai mult și cu un grav sentiment de culpabilitate, plătind cu neîmplinirea iubirii lui nefericirea gîngăseii Rosette.

Perdican e un erou romantic, dar și mai mult decît atît. Frivolitatea lui aparentă, nestatornicia lui în dragoste, resemnările de suprafață sînt de fapt niște măști pe fața trist-surizătoare a lui Musset. Adîncimile și frivolitatea lui Perdican presupun contradicții social-istorice și necesită explicații artistice dintre cele mai nuanțate. Personajul e un amestec de blazare, cinism și oboseală — venite pe filiera unei nobilimi îmbătrînite, a cărei eficiență a luat de mult sfîrșit — și, în același timp, de entuziasm tineresc, de sete de dragoste, de ostilitate împotriva unei lumi și a unei gîndiri în care totul e convenție elegantă, prejudecată împodobită cu principii. Iar Camille e o pasionată care își ascunde dragostea, din cochetărie prost înțeleasă, sub in-

Valeria Seciu (Camille)



ghețatul vâl al unei pruderii profund dăunătoare vieții ei și celor din jur.

Amîndoi eroii, care pe deasupra au un ușor aer de frivolitate, de secol al rococoului, de păpuși elegante dintr-o lume parazitară, sînt investiți, prin capacitatea de analiză psihologică a lui Musset, cu adîncimi foarte interesante, care depășesc în linii generale posibilitatea de expresie a romantismului și anunță realismul critic.

Din această pricină, rolul lui Perdican și cel al Camillei sînt deosebit de grele, ele cerînd interpreților lor experiență de viață și de scenă, calități de simțire, de nuanțare, de joc variat, pe care niște tineri actori, oricît de talentați, nu le pot cuprinde. Așa se explică, probabil, faptul că Musset se joacă destul de rar și la noi și pe marile scene ale lumii. La Comedia Franceză se joacă de obicei cu actori consacrați, în măsură nu numai să dea o desfășurare scenică de mari subtilități pentru punerea în valoare a conținutului de idei, dar să și creeze o atmosferă specială, să umple scena cu personalitate și eleganță — a gesturilor, a mișcărilor, lente și grațioase —, să schimbe replici într-un ritm înaripat de vorbe de duh în care Musset abundă. Amintim numai de ritmul spectacolului cu Annie Ducaux sau, cu mulți ani în urmă, al aceluia cu Marie Bell.

Or, ritmul este tocmai ceea ce a lipsit în spectacolul pus în scenă de Moni Ghelerter la Teatrul Național „I. L. Caragiale“; și un Musset care trenează, care se desfășoară cu greu, în care gesturile nu sugerează și vorbele nu zboară, nu este un Musset veritabil. Spiritul francez al vremii aceleia de romantism tîrziu, făcut, cum spuneam, din ironie și reflecție amară, din dezabuzare și melancolie transparente, nu poate fi înlocuit prin grotescul unora din personaje, ca Pluche și cei doi clerici, și nici prin vivacitatea juvenilă, firească a Valeriei Seciu și a lui Ion Caramitru. Amîndoi sînt talentați în mod deosebit, amîndoi oferă plăcute prezențe scenice, dar sînt copleșiți de autorul pe care-l joacă, de textul care-i depășește, și pe latura de filozofie

umană, destul de complicată, și pe aceea a tehnicii dialogului. Marea scenă de la fîntînă, pentru care Dan Nemțeanu făcuse un frumos decor, cu un vag parfum de sfîrșit de secol al XVIII-lea, de Hubert-Robert, s-a petrecut destul de rigid, fără tonuri intermediare, fără gradații. Or, aci se înfruntă opiniile, aci scapără revolta mussetiană, dar la adăpostul unei elegante dezinvolturi, al unei indiferențe aparente. De asemenea, a fost lipsită de nuanțe scena rugii Camillei la altar, și asta a luat din finețea crescendoului final necesar. La fel, perechea de clerici: Bridaine și Blasius, respectiv preotul de țară și preceptorul tînărului Perdican, sînt insuficient de expresivi pentru epocă și pentru starea lor. E adevărat că Musset îi face la fel de grași, la fel de mîncăcioși, dar interpretarea cu șarjă îi deformează. Ei sînt totuși niște preoți francezi din prima jumătate a secolului al XIX-lea, care nu stîlcesc deloc latineasca și au cusurul unor *gourmets*. Nu sînt nici famelici, nici grosolani, chiar dacă se sapă unul pe altul în grațiile baronului. De altfel, șarja cuprinde și pe baron, pe tatăl lui Perdican, care, în unele momente, în ciuda frumoasei dicțiuni și a agreabilei înfățișări a lui Al. Hasnaș, devine un fel de „burghez gentilom“, destul de ridicol. Eroarea este evidentă; un nobil cu capul în nori și chiar destul de puțin inteligent, exprimînd foarte bine, dar implicit, lipsa de funcționalitate socială a clasei sale, nu poate fi tratat într-o comedie de Musset într-un stil ușor molieresc. Și Pluche, guvernanta Camillei, păcătuiește prin aceeași îngroșare de contururi, burlescă. S-a accentuat în general pe efectele tari care stîrnesc risul publicului, dar strică discreția ironiei, atît de specifică lui Musset.

Rosette, foarte decorativă în persoana Ilincăi Tomorroweanu, n-a îndrăznit să se miște decît cu o prea acuzată stîngăcie, evident voită. Acest lucru n-a sporit dramatismul morții ei, ci i-a șters prezența.

Corul, fantezie introdusă de Musset în această comedie, s-a arătat destul de bun, omogen și bine condus.

Bune, decorurile, într-un rococo discret, ale lui Dan Nemțeanu, ar fi putut sluji un ritm mai viu al reprezentăției.

Ne bucură punerea în scenă a unei comedii de Musset, dar dorim să vedem

un spectacol de autentică vină mussetiană. Cel jucat de tinerii actori este un interesant experiment, dar nu o normă de urmat.

Zoe Dumitrescu Bușulenga

ÎNTÎLNIRE CU ÎNGERUL

de SIDONIA DRĂGUȘANU

la Teatrul Național „I. L. Caragiale“

Regia : Mihai Berechet. Decoruri : Gabriela Nazarie. Costume : Mihai Berechet. Distribuția : Geo Barton (Grigore Mirza), Simona Bondoc (Stela Mirza), Irina Răchiteanu-Șirianu (Gina Beiu), Anca Șahighian (Liliana Botez), Dan Tufaru (Remus Nițescu), Coca Androneșcu (Rodica Diaconu), Al. Alexandrescu-Vrancea (Marin), Virgil Popovici (Mircea Anghel), Draga Olteanu (Jeny), N. Enache (Jean), D. Chiriță (Ospătarul), Romeo Stăvăr (Un tânăr), Suzana Manoliu (O tinărară).

Debutul Sidoniei Drăgușanu în drama-turgie, cu cinci-șase ani în urmă, semna o sensibilitate artistică proprie, pronunțat feminină. Tema, în *Seara răspunsurilor*, era gravă, cu tentații melodramatice. Modalitățile de expresie ale autoarei s-au diversificat apoi, comedia a început să devină terenul predilect de vehiculare a ideilor sale dramaturgice, fie că punctul culminant continua să poarte pecetea unor

întâmplări grave (*Fücele*), fie că referirile comico-satirice deveneau absolutizante (*Zizi și... formula ei de viață*). Dincolo de teme și subiecte anume, universul de investigație al Sidoniei Drăgușanu a continuat să se păstreze același: atenția scri-sului său a fost polarizată consecvent de comportamentul intim al personajelor. În *Întâlnire cu îngerul*, regăsim preocuparea, manifestată anterior, de a pătrunde în

Coca Androneșcu (Rodica Diaconu) și Geo Barton (Grigore Mirza)



resorturile relațiilor familiale, în timp ce, stilistic, autoarea optează pentru o formulă mediană, aflată undeva între comedie și melodramă; ca gen, ultima piesă se apropie mai mult de *Fiițele* decât de celelalte lucrări ale sale, aflate înspre două extreme.

Abaterile de la normele de conduită ale prezentului socialist capătă, întotdeauna, greutate specifică în piesele Sidoniei Drăgușanu. În *Întâlnire cu îngerul*, arhitectul donjuan Mirza ascunde cu minuțiozitate și maximă precauție, sub aparențele unei foarte calculate atitudini ireproșabile, abateri condamnabile de la etica familiei. Aparent, fără implicații de ordin social, deși etica familiei este o problemă de ordin social dintre cele mai importante — dacă nu cea mai importantă — ale vieții intime. Dramaturgia adulterului e veche, are multiple fațete, și în lucrările anterioare ale autoarei, și în alte piese românești ale anilor trecuți sau prezenți, și — mai ales — pe piața teatrală mondială. Sidonia Drăgușanu nu-și propune decât o variantă, sau variațiune, pe o temă intrată în tradiția scrisului pentru scenă, intrată — se pare — în obișnuința propriei sale activități dramaturgice.

Uneori, autoarea surprinde momente de viață autentice. Atunci, cu sensibilitatea-i artistică recunoscută, ea reușește să dea viață unui personaj interesant, ca acela al Ginei Beiu, în care sintetizează rezultatele triste ale moralei bărbătești înapoiate. Obșnuință să trăiască ușor, din diverse experiențe amoroase, Gina își propune — firesc, obosită, la un moment dat — să ancoreze într-o căsnicie avantajoasă, recurgând pentru aceasta la toate armele-i de seducție, comișind, „cu ochii închiși”, incorectitudini și folosind mijloace reprobabile. „Înger” cu inteligență diabolică, Gina încearcă să-l cucerească, conform planului ei, pe arhitectul Mirza. Victimă ușoară, Mirza, specialistul în aventuri extraconjugale, cade în plasă, pierzându-și — față de soție și cunoscuți — echilibrul aparențelor ireproșabile. Autoarea se ferește de happy-end (care, în paranteză fie spus, ar fi sunat ridicol) și construiește un final echivoc, după părerea noastră mult prea împăciuitoare pentru mersul de pînă atunci al acțiunii.

Spre deosebire de lucrările anterioare, unde un singur erou (Lupșa, Zizi etc.) concentra în esență atenția scriitoarei, în *Întâlnire cu îngerul*, Sidonia Drăgușanu își îndreaptă preponderența observațiilor satirico-psihologice spre două dintre personaje. Lecția — pentru că piesa are anumite virtuți educative — este îndreptată



Irina Răchișanu-Șirianu (Gina Beiu)

atît împotriva lui Mirza, care disprețuiește demnitatea căsătoriei, cît și împotriva Ginei, care disprețuiește demnitatea femeii. Semnalînd vicile acestora, și înfățișîndu-le spectatorilor, cu ironie și adesea spiritual, autoarea — fără a adînci son-dajul psihologic și investigațiile fenomenelor observate — reușește să aducă în scenă probleme, care prezintă interes, din cotidianul vieții intime. Ambii eroi au o structură dramaturgică bine alcătuită, se definesc printr-o anume complexitate (nu sînt scheme de „negativi”, mori de vînt, împotriva cărora „ostilitățile” sînt din capul locului inutile).

Pentru ca *atitudinea* autoarei să fie însă mai pregnantă, mai dinlăuntru piesei, se cerea, desigur, ca personajul integru al piesei, Stela, să nu rămînă la stadiul unei scheme. Fără îndoială, nu frămîntările de conștiință ale femeii asupra locului și rolului soției în căsnicie ne-ar fi interesat în această piesă, care nu dez-bate în principal „cazul” Stelei, ci rela-

țiile dintre personaje. Evoluția conflictului și chiar deznodământul piesei ar fi avut de câștigat în veridicitate dacă eroina funcționara pozitivă nu ar fi fost alcătuită exclusiv din precepte și pasivități. Mai ales că, în afara Stelei, ceilalți eroi au, parcă, funcția unui decor — viu sau inert — menit să argumenteze dezbaterile morale cu momente pitorești: studentul cu eroisme infantile în amor, desenatoarea cu „mica ei experiență” de viață, șoferul incorrect, personajele — de data aceasta literalmente decorative — din cabana de la „Cheia”.

Regizorul Mihai Berechet, pe scena Naționalului, a întocmit o distribuție de ținută în principalele roluri ale acestei comedii dramatice, asigurând, prin aceasta, susținerea solidă a intrigii, evoluția corespunzătoare a conflictului. Principala virtute a spectacolului o constituie, după părerea noastră, interpretarea Irinei Răchiteanu-Șirianu în rolul Ginei Beiu. În ansamblul creațiilor sale din ultimii ani,

demonicul inger este un personaj inedit, care-i permite actriței o depășire a ultimelor obișnuințe. Subliniind nuanțat și cu multă finețe a observației atât condiția personajului, cât și subtilitatea și inteligența care-i ghidează acțiunile întreprinse, fiind „inger” și „demon” în același timp, sau alternativ, după cum rolul i-o cere, Irina Răchiteanu-Șirianu realizează o performanță scenică de prim-plan în spectacol. O secondează cu măiestrie Geo Barton, într-un rol asemănător altora din repertoriul ultimilor ani (vezi *Rețeta fericii*), acela al arhitectului Mirza. Jocul dintre aparențe și esență atinge momente culminante în interpretarea sa, personajul arhitectului sobru și corect dezvăluindu-și treptat, uneori prin mici „lovituri de teatru” spirituale, adevărata identitate morală. O remarcă specială pentru scena primei întâlniri cu „ingerul”. Textul nu-i permitea Simonei Bondoc o prezență mai semnificativă în rolul Stelei, după cum personajele interpretate de Anca Șahi-

Simona Bondoc (Stela Mirza), Geo Barton (Grigore Mirza)



ghian (Liliana) sau Virgil Popovici (Mircea) nu puteau deschide drum unor interpretări mai mult decât corecte. O sarcină grea în spectacol revine tinărului Dan Tufaru (interpretul studentului Remus Nițescu): aceea de a fi partenerul Irinei Răchiteanu-Șirianu în câteva scene destul de dificile și complicate. El se achită destul de conștiincios de misiunea sa, depășindu-și în parte tracul, deși personajul — și momentele respective — suportă încă o bună șlefuire artistică. Cu obișnuita-i dezinvoltură, cu antren și spontaneitate trece prin scenă Coca Andronescu în ambele ipostaze ale Rodicăi: de amantă trădată și de jună soție. Al. Alexandrescu-Vrancea, pentru a fixa insistent personajul șoferului, recurge la o compoziție studiată pînă la micul amănunt, din care nu lipsesc, însă, îngroșările neartistice. Prea multe eforturi (ce-i prea mult...) cheltuiește Draga Olteanu în rolul consumatoarei dietetice din localul de la „Cheia”, ieșind astfel din piesă și trecînd în domeniul estradei, împreună cu partenerii.

Montarea lui Mihai Berechet are, în general, o bună orientare, un ton just,

îndeosebi în redarea scenelor dintre protagoniști. Aceste momente ale spectacolului, bine susținute și de scenografia elegantă a Gabrielei Nazarie, amplifică și potențează direcțiile satirice ale textului, justificările psihologice. Acuratețea spectacolului este prilejuită și de calitatea superioară a ironiei la adresa personajului central, sau de evitarea discretă a scenelor virtual lacrimogene (boala copilului). Concesii făcute unui gust îndoielnic există, totuși, ca scena seducției tinărului — ce frizează de-a dreptul trivialitatea (tabloul 2), sau întreaga rezolvare a intermezzoului din cabană: o țărancă în festiv costum național, care își face cruci peste cruci văzînd un grup de tineri dansînd twist, un ospătar care șterge cu șortul paharele de bere, uitînd să le și spele, un consumator tirolez, terorizat vehement de o nevastă peltică și morocănoasă, toți aceștia însoțesc inutil și — am zice — ireverențios acțiunea principală, umbrînd ținuta reprezentației.

Călin Căliman

ȘCOALA NEVESTELOR

de **MOLIÈRE**

la Teatrul „Barbu Delavrancea“

Regia: Ion Simionescu. Decoruri: Arh. Vladimir Popov. Costume: Igor Skakun. Distribuția: Dimitrie Dunea (Arnolf), Victoria Dinu (Agnès), Doru Atanasiu (Horațiu), Gheorghe Marinescu (Alain), Ica Molin (Georgeta), Eugen Petrescu (Crisald), George Costin (Henric), Niki Rădulescu (Oronte), Voicu Jorj (Un notar).

Pentru mulți, Molière încetează de a mai fi înțeles doar ca autor de comedii care immortalizează vicii generale, el începînd să-și piardă din raționalismul clasic pentru a cîștiga valori contemporane.

Ajunge la noi tristețea sa, prezentă într-un număr important din marile sale capodopere. Acestea ar putea fi grupate sub un titlu comun: teatru al iubirii refuzate. Din durerea lor se naște însingurarea, care crește treptat, de la erou la erou, de la piesă la piesă. Nonconformismul simplist al lui Sganarel se reduce la domeniul vestimen-

tar și al bunelor maniere, în timp ce acela al lui Arnolf se referă la probleme mai largi, de natură spirituală. Se ajunge apoi la Don Juan, care refuză morala ipocrită a epocii, iar de la el la Alceste, eroul care a cerut de la oameni mai mult decât puteau oferi atunci. Sainte-Beuve vorbea despre evoluția permanentă a „poeziei comicalui“, noi descifrăm azi în opera sa mitul contemporan al solitudinii. Școala nevestelor este o mărturie. Ea nu se mai limitează pentru noi doar la o problemă de educație, deși importantă, ci se înalță pînă la marile întrebări ale

existenței umane. Ele sînt puse în primul rînd prin destinul lui Arnolf, om plin de contradicții.

Arnolf e un burghez bogat, cu pretenții de înnobilare, dar în același timp are și preocupări intelectuale: l-a citit pe Rabelais, știe grecește, cunoaște pe Plutarh. Aceste indicații dovedesc că un asemenea om nu se reduce numai la a fi un bogătaș obtuz. Pînă acum, a ironizat sau a rîs în hohote de soții încornorați sau de diverse nereguli casnice. Arnolf rîdea, dar numai pentru a-și ascunde nostalgia. El căutase în societate o femeie, care, satisfăcîndu-i idealul, să-i devină soție. Nu a găsit-o însă. Înfrîngerea l-a împins la o supremă speculație rațională: să-și creeze el însuși soția dorită. Dar iubirea este o pornire naturală, care nu poate fi obținută numai din jocul echerului și al riglei. Gîndind prea mult, Arnolf a uitat natura omului. Cifrele sînt incapabile să surprindă inefabilul. Ciudatul proiect a fost născut din nemărginita lui sete de puritate, care nu e onoare mărunță de „familist“, ci aspirație elevată. Ce l-a determinat pe Arnolf la această minuțioasă pregătire a exemplarului de iubit? El a vrut să înfrîngă sentimentul îmbătrînirii, către care începea să pornească, printr-o iubire imagine vie a idealurilor de o viață. Dar a doua greșală a sa provine din faptul că nu înțelege dragostea ca stare de egală înălțime pentru cei doi parteneri. El ajunge la totala neglijare a sufletului feminin, de ale cărui subtilități nu se interesează. Neîlînd preocupat să se facă iubit, crezînd că acest lucru vine de la sine, nu izbutește să-și ajungă ținta. Există o ruptură a personalității sale, care determină, pînă la un punct, și drama. Arnolf îi depășește pe oamenii vremii prin nenumărate trăsături, prin altele rămînînd însă în urma secolului. Primele nefiînd înțelese în conținutul lor, sînt neluate în seamă, astfel că doar ultimele determină reacția față de ele. O reacție brutală, lipsită de delicatețe, căci Arnolf merită mai degrabă tristețea noastră decît rîsul. Acest om al rațiunii își pierde, fără a-și da seama, toate atributele ființei sale, datorită pasiunii exaltate care îl

domină. Suspectînd cîntea Agnès-ei, sufletul său calculat se dezechilibrează. Este dezechilibrul omului pus în fața unui suprem eșec: acela al propriei sale vieți și speranțe. Eroul se adîncește în durere, dar și în frumusețe: cunoscînd situația în care se află, nu e destul de puternic pentru a se elibera, dar îndeajuns ca să înceapă o luptă acerbă, mărturie a unei neobișnuite tărie: „Destinul minte, curînd se va vedea“. Replica sa conține o suferință mai apropiată de noi decît aceea a marilor tragedii raciniene. Dragostea ajunge la ultimele ei limite. Criteriile de apreciere morală a unui individ le rezumă la unul singur: acela de a reuși să obții totală lealitate a raporturilor conjugale. Omul capabil să trezească o dragoste curată se află mai presus de orice acuzare. Este aici crezul patetic al lui Arnolf, cît și al lui Molière, care și el avea obsesia devoțiunii totale. Arnolf ajunge pînă acolo încît renunță conștient la idealul intransigent care i-a determinat pînă acum întreaga conduită. Este suprema jertfă adusă de un om rațional, dragostei. Prin acest act el ne este mai apropiat decît Alceste, care va rămîne permanent insensibil la ideea compromisului. Arnolf a încercat să biruie destinul, însă a fost înfrînt. Înfrîngerea are o noblețe la care n-ar fi ajuns niciodată fără lupta dată. Eroul este însă atît de contrastant încît derutează. După această mărturie, plină de cele mai rare frumuseți ale sentimentului, ajunge la propuneri de un ridicol întristător. Ființa sa e un amestec ciudat de înălțare și meschinărie, de puritate și brutalitate. Molière posedă taina de a ascunde sub un aparent ridicol dureri și pasiuni neabătute. Înfrînt, Arnolf va rămîne singur și, de-abia acum, bătrîn. Eroul devine mizantrop, îmbolnăvit de melancolie, căci este misionarul unei lumi în a cărei existență nu mai are putere să creadă.

Și totuși, această suferință a fost prilej de rîs. Motivul este datorat pe de o parte limitelor lui Arnolf, care stîrnesc și acum aceleași reacții, dar pe de altă parte limitelor, mult mai restrînse, ale naturalului, în numele căruia scria Molière. Montesquieu spunea:



Interpreți
văzuți de:

Silvan

Sus : Victoria Dinu (Agnès) ; Doru Atanasiu (Horiașiu).

Mijloc : Dimitrie Dunca (Arnolf).

Jos : Niki Rădulescu (Oronte) ; G. Marinescu (Alain) ; Ion Simionescu, regizorul spectacolului



„La 27 de ani mai iubesc încă“, iar La Fontaine, avînd 35 de ani, socotea că „mi-a trecut timpul de iubit“. Pentru noi, capacitatea de a iubi permanent este astăzi un suprem criteriu de apreciere umană.

Cine sînt celelalte personaje ?

Agnès, o fată crescută de Arnolf, dar care rămîne departe de acela ce n-a știut să se facă iubit, și mai ales înțeles, văzînd doar cătușa iubirii lui Arnolf, nu și esența ei. Un personaj care merită mai multă atenție este Crisald. Mulți au văzut în el sfătuitorul de bun-simț al lui Arnolf. Ce reprezintă în realitate ? Un om care acceptă compromisul, neconfirmînd prin nimic existența unei personalități. El este destul de inteligent pentru a înțelege lucrurile, dar permanent, din teamă, refuză drumurile drepte. Arnolf voia să lupte cu destinul, Crisald afirmă : „Cînd soarta o decide, zadarnic te mai zbați“. Arnolf și Alceste sînt vii, pentru că mai pot urî sau plînge, pe lângă Crisald și Philinte, care refuză a se mai interesa de un lucru în care au încetat să creadă : perfecționarea umană. Cît de departe este călduța lor mulțumire de idealurile către care tind ceilalți doi : sinceritate, întransigență, independență.

„Alături de aceștia, trăiești ca
printre lupi,
Nu, haită trădătoare, tu n-ai să
mă corupi.“

Astfel ni se pare că ne putem apropia de *Școala nevestelor*, pentru a-i descoperi acele tristeți și suferințe la care oamenii secolului al XVII-lea nu ajunseseră încă să fie sensibili. În piesă, există un Molière care rîde, și unul care plînge. Încercăm să ne regăsim în ei.

* * *

Drumurile permise de piesă spectacolului sînt multiple : fie unul tradițional, care ar fi adus clasicului „ușoara contemporaneitate cu toate epocile“ (Sainte-Beuve), fie unul de reconstruire realist-documentară a universului epocii, sau de descoperire a unor

trăsături general-umane, care străbat pînă la noi, sau unul de critică dusă pînă la grotesc. Regizorul I. Simionescu a conceput spectacolul numai ca o farsă. Poate de aceea personajele n-au contur, nu se definesc caracterologic, pe Arnolf nu-l simțim decît „bogătaș obtuz“, prin indicațiile date de text ; Crisald, nu înțelegem cărei clase și mentalități aparține. Tratarea lor este în general stilizată exterior și nu esențializată, în înțelesul că nu devin nici personaje concrete ale vremii, nici intruchipări ale unor vicii permanente umane. Și multe gaguri sînt exterioare ideii artistice. De pildă, scena din grădină dintre Arnolf și Agnès, în care este justificat doar trandafirul din mîna ei, simbol al unei preținse inocențe. Mișcarea servitorilor care sînt cînd pomi, cînd statui, pare gratuită și forțată. Modalitatea farsei nu este susținută de o fecundă inventivitate regizorală și nici de o linie precisă a stilului. Astfel, scena în care Arnolf dă sfaturi Agnès-ei, în timp ce Alain îl bărbiereste, este amuzantă în sine, dar intră în seria unor gaguri cu alt specific decît cele utilizate în general, exclusiv bazate pe convenție. Nu se poate trece cu vederea o altă problemă de o deosebită importanță : rostirea versurilor. Piesa a fost scrisă de Molière în cinci acte și în versuri, cu o evidentă intenție polemică : aceea de a demonstra că o comedie poate sta alături de tragedie prin eleganță și perfecția formei. Spectacolul nu acordă o atenție deosebită pronunției frumoase a versului clasic. Antrenamentul actoricesc în acest domeniu se dovedește deficitar.

Decorurile, semnate de arhitectul V. Popov, sînt frumoase, delicate, de bun-gust. Ele susțin însă o altă concepție asupra piesei, mai precis o tratare grațioasă, fluidă, îndepărtîndu-se de intențiile inițiale de interpretare în stilul farsei.

Molière însuși a jucat rolul lui Arnolf, urmărind o interpretare succesivă a stărilor personajului. Dimitrie Dunea preferă tratarea pe o linie unică, aceea a ridicolului și a brutalității eroului. Totuși, profilul personajului își păs-

trează o acuratețe care vădește o evoluție binevenită a actorului.

O reușită — interpretarea Victoriei Dinu în Agnès. Actrița a subliniat cu atenție limita între inocența ei, așa cum o crede Arnolf, și cea reală. De-a lungul desfășurării rolului, simțim că ascunde ceva în întâlnirile cu tutorele său și se oferă cu o frumoasă sinceritate lui Horațiu. Nuanțata caracterizare a personajului și variația mijloacelor (scena citirii maximelor e o dovadă) fac din acest rol un succes al interpretei. Gh. Marinescu în Alain aduce un firesc și un umor plăcut, în timp ce Ica Molin nu are aceeași spon-

taneitate, dind deseori impresia de reticență. D. Atanasiu și E. Petrescu, în Horațiu și respectiv Crisald, se limitează la o recitare corectă a textului, necomunicând nimic deosebit. În general, însă, spectacolul, din punct de vedere actoresc, este sobru și de bun-gust.

Reprezentarea lui Molière este totdeauna binevenită pe scenele noastre. În repertoriul Teatrului „Barbu Delavrancea”, Școala nevestelor reprezintă un punct de cultură cîștigat, care, dincolo de unele neîmpliniri, interesează spectatori.

G. B.



„COLOMBE”

de JEAN ANOUILH

la Teatrul „C. I. Nottara”

Regia : Sanda Manu. Decoruri : Mircea Marosin. Costume : Olga Scorțeanu. Distribuția : Natașa Alexandra (Doamna Alexandra), Marieta Rareș (Doamna Georges), Rodica Tapalagă și Elena Caragiu (Colombe), Aurel Fogașchi (Emil Robinet), Constantin Brezeanu (Du Bartas), Val. Săndulescu (La Surette), Cristea Avram și Ștefan Iordache (Armand), Mihai Heroveanu (Desfournettes), Ion Dichiseanu și Alex. Drăgan (Julien), George Țurcanu (Coaforul).

Ion Dichiseanu (Julien) și Rodica Tapalagă (Colombe)

După *Ciocirlia*, Teatrul „C. I. Nottara” ne prezintă o nouă piesă de Anouilh — *Colombe*. O continuitate utilă. Extinde cunoașterea universului de idei aduse în circuitul teatrului modern de unul din cei mai cu faimă dramaturgi contemporani. Elaborată în 1951, înscrisă de autorul ei, alături de *Valsul toreadorilor*, *Ardèle*, *Sărmanul Bitos*, în ciclul pieselor negre, mușcătoare, *Colombe* îl exprimă vădit pe Anouilh polemistul, care privește lumea cu un zîmbet amar, încercînd să acopere printr-o dantelă de butade și situații comice o dureroasă constatare: într-o lume despuțată de iluzii, de poezie, într-un mediu corupt și vicios, în care circulă exclusiv interesul, nu e loc pentru dragoste, pentru fericire. Acțiunea, proiectată la sfîrșitul secolului trecut, parodiază intenționat procedee, scheme ale teatrului parizian de boulevard. În *Colombe*, Anouilh comentează cu ironie, cu vervă satirică, moravurile lumii lui de azi. Alternînd neconținut risul cu lacrima, Anouilh schițează un protest, denunțînd cu vehemență și cruzime practicile sociale ale vremii — meschine, venale, triviale, mascate cu zîmbete de circumstanță, cu o falsă strălucire. Desigur, polemica din *Colombe* nu are suprafața și nici violența din piesele grave: *Antigona*, *Eurydice*, *Ciocirlia*. Totuși, e suficient de categorică față de morală aservită banului, față de lumea care disprețuiește suveran sărăcia și unde ipocrizia, cinismul, setea de parvenire refuză orice drept de existență purității sufletești, dragostei adevărate, bune credințe. Sub spuma de dantele, *Colombe* dezvăluie un adevăr amar despre existența umană ultragiată, care-și reclamă dreptul de a trăi plinar, căutînd în van Binele, Frumosul.

În personajul Julien, fiul „adornatei”, celebrei actrițe Alexandra (unde, parodie a mării Sarah Bernhard) și soțului micuței florărese *Colombe*, se întrevide o aspirație spre libertate, spre o lume mai bună, mai pură, în care jurămîntul și credința în dragoste să nu fie josnic trădate. Pentru Julien, ca și pentru tatăl său, care s-a sinucis atunci cînd a fost trădat în sentimentele sale curate, viața e gravă, e serioasă. Julien condamnă ușurința cu care soția sa *Colombe* privește viața. El dorește să-i impună un ideal moral, credința în dragoste, într-o iubire pură și absolută, atotcuprinzătoare, ca aceea de

mamă, de frate, de tovarăș. Ca în toate piesele lui Anouilh, refugiul în dragoste reprezintă o pavază în fața urîteniei din jur. Revine și aci unul din leit-motivale dramaturgiei lui Anouilh — elogiul copilăriei fericite, obsesia dragostei curate, care se poate întîlni numai în copilărie sau în moarte (*Eurydice*). Dar, totodată, Anouilh ironizează în Julien naivitatea lui, incompatibilă cu „știința de a trăi” a celorlalți, inocența, exclusivismul, intransigența față de principiile sale, retragerea într-o lume pură, pe care singur și-o construiește și care nu există. Sub aparența melodramei, finalul piesei relevă ceea ce este, în primul rînd, specific lui Anouilh: ironia subtilă, dar sarcastică. Anouilh ține să demonstreze că, într-o asemenea societate, omul e singur, dragostea e o înșelătorie, prietenia o iluzie, iar viciul triumfă. Mica florăreasă a pătruns în culisele teatrului și s-a transformat într-un mic animal de lux și de distracții ieftine. Julien a rămas singur și dezamăgit, nu mai găsește nici o punte de comunicare cu oamenii. Își consumă tristețea la reflexele palide ale imaginilor fericite de odinioară, amintindu-și prima întîlnire cu *Colombe* și marile ei jurăminte de veșnică credință. Anouilh s-a oprit însă la dezvăluirea unei zone, mai mult sau mai puțin inedite, de umanitate, în care pîlpîie setea de înnoire, de dragoste și puritate. Furia, revolta lui Julien împotriva corupției și a minciunii atribuie acestui personaj, dincolo de limitele viziunii lui Anouilh asupra cauzelor „urîtului” din lumea lui, o nobilă aureolă de demnitate umană.

O parte din substanța și trimiterile textului lui Anouilh au fost valorificate în spectacolul Teatrului „C. I. Nottara”. Ultima, ca și prima scenă de dragoste dintre Julien și *Colombe* au relevat farmecul și complexitatea unor existențe tinere, pe care viața încă nu le-a mutilat. S-a impus din capul locului farmecul exuberanței unor iresponsabile și candide tinereți revoluate și integre. Aceste scene iradiază o anumită lumină și încheagă, pe schema unei banale melodrame, o atmosferă de poezie, de integritate și lirism. Reușita lor se datorește, de bună seamă, interpretării tinerilor actori și, în primul rînd, Rodicăi Tapalagă. *Colombe* a ei are o fermecătoare feminitate, o ingenuitate cînd disimulată, cînd autentică, redată cu un simț al măsurii și o cuceritoare expresivitate

Natașa Alexandra (Doamna Alexandra) și Aurel Rogalschi (Emil Robinet)



a mimicii și gestului. Rodica Tapalagă a înțeles exact și profund piesa și subtextul personajului, tonurile și semitonurile din teatrul lui Anouilh. Cu un refuz lucid al artificialului în joc, actrița ne-a prezentat-o pe micuța mîdinetă cu o „aureolă” de suavitate și cruzime, mărturisind, cu o cinică candoare, surprinzătoarea-i ușurătate, dorința de a fi iubită, cucerită cu flori și cadouri. Jocul partenerului său Ion Dichiseanu (Julien) a avut vibrații grave, ridicînd personajul deasupra clișeului de soț respins, rigid și încornorat, atribuind zborurilor sale ridicole în fantezie și visare într-o lume pură, dar inexistentă, o undă delicată de poezie și de tristețe. În Armand, Cristea Avram a schițat, cu eleganță și dezinvoltură, imaginea unui băiat de bani-gata, ușuratic, răsfățat de femei. Regizoarei Sanda Manu i-am fi cerut însă o mai acută subliniere a ironiei, a umorului amar, existent în paginile piesei. Căci, așa cum spune criticul Pierre

de Boisdeffre, citind *Colombe*, „te grăbești să rîzi, ca să nu plîngi”. În spectacol am fi dorit să apară mai nuanțat situațiile „teatrului în teatru”, mai fin reliefate detaliile care să sublinieze ironia autorului față de complicitatea acestei „lumi a teatrului”, care mimează virtuți și sentimente, ascunzînd sub masca unei false străluciri o cabotină și jalnică existență. În monoloagele biografice ale „adornatei” actriței, în „patetica” legătură dintre ea și poetul „adorat” (unde, parodie a poetului Edmond Rostand), găsim semnificații mai amare și trimiteri mai fin ironice. În rolul celebrei artiste, Natașa Alexandra a impus un haz suculent, direct și comunicativ, subliniind cu vervă, dar dozat, ridicolul unei frumuseți descalficate. Poetul, plin de morgă ilară (totuși membru al Academiei Franceze), a apărut în interpretarea lui Aurel Rogalschi, mai curînd ca un cabotin de duzină, optînd pentru soluțiile cele mai facile. Constantin Brezeanu (Du Bartas)

și Mihai Heroveanu (Desfournettes), care în ultimul timp au demonstrat cu succes o tendință de înnoire a mijloacelor lor de exprimare, au construit, de astă dată, cu mijloace de comic vechi, imaginea acestor două personaje. Cred că s-ar fi cerut mai pregnant reliefate subtextul micilor partituri „melo-dramatică”, implicațiile ironice conținute embrionar în textul Cabinerei (Marieta Rareș) și al umilului funcționar La Surette (Val Săndulescu).

Decorul, pe care l-ai dori parodiarea strălucirii false a unei lumi din m-cava și flori artificiale, a contribuit, în viziunea lui Marosin, la prezentarea ușor trandafirie a unei piese negre. Spectacolul, câștigând mai multă virulență și strălucire, va confirma și mai mult valoarea unui text care circulă pe mai toate scenele lumii.

Valeria Ducea

OMUL CARE S-A TRANSFORMAT ÎN CÎINE

de OSVALDO DRAGÚN

la Teatrul „C. I. Nottara” (Studioul experimental)

Regia Andrei Șerban : POVESTE DESPRE UN ABCES, O NEVASTĂ ȘI DOI OAMENI. Distribuția : Ion Bog (Vinzătorul), Al. Bocăneț (Dentistul), Florin Măcelaru (Un copil, Un muncitor, Un trecător). DESPRE PANCHITO GONZALES, CARE S-A SIMȚIT VINOVAȚ DE EPIDEMIA DE CIUMA BUBONICĂ DIN AFRICA DE SUD. Distribuția : Al. Bocăneț (Panchito), Ion Bog (Patronul I, Telegraf, Licitator, Doctor, Secretar, Primar, Căpitan de vas, Negru, Unchiul cel bogat), Florin Măcelaru (Patron II, Telegraf, Licitator, Jurist, Savant, Marinar, Secretar, Vinzător de conserve). DESPRE OMUL CARE S-A TRANSFORMAT ÎN CÎINE. Distribuția : Florin Măcelaru (Omul-cîine), Al. Bocăneț, Ion Bog (Directorii de fabrică), Ruxandra Sireteanu (Nevasta — în toate trei piesele).

Găzduit de Teatrul „C. I. Nottara”, în cadrul ciclului „Prietenii studioului experimental”, spectacolul *Omul care s-a transformat în cîine* reunește trei tragicomedii ale argentineanului Osvaldo Dragún, în interpretarea și regia studenților Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”.

Autor tânăr, spirit răzvrătit, O. Dragún s-a consacrat unui teatru simplu, popular, de largă accesibilitate, dorind și reușind să stabilească o comunicare directă a ideilor sale cu sensibilitatea spectatorului. Născut în Argentina, în provincia Entre Rios, în anul 1929, O. Dragún a făcut parte, inițial, din cercurile dramatice de amatori din Buenos Aires. Prima lui piesă, *Marele duce a dispărut*, scrisă în 1947, nu s-a jucat încă. Abia în 1956 debutează, pe scena Teatrului popular independent „Fray Mocho”, cu drama *Ciuma vine de la Melos*. În 1957 i se reprezintă *Túpac Amará*, istoria unui des-

cendent al incașilor peruvieni, care a fost ghilotinat de spanioli în 1780, după proclamarea sa ca suveran în Peru. În 1963, lui Dragún i s-a decernat premiul de teatru al concursului panamerican „Casa de Las Americas” pentru piesa într-un act *Miracol în Piața veche*. Intrarea lui Osvaldo Dragún în gruparea Teatrului „Fray Mocho” reprezintă adeziunea sa la o artă cetățenească, gestul înscriindu-se pe linia temelor și ideilor sociale și politice exprimate în piese. Teatru de avangardă, despovărat de încărcătura greoaie și inutilă a fastului scenic, „Fray Mocho” și-a trimis actorii să ducă mesajul teatrului nou în sate și orașe și chiar prin bilciuri, jucînd pe o platformă de camion, în mijlocul publicului.

Cele trei tragicomedii care alcătuiesc spectacolul *Omul care s-a transformat în cîine*, împreună cu a patra, *Cei de la masa 10*, cunoscute sub titlul comun *Povestiri care merită să fie povestite* au

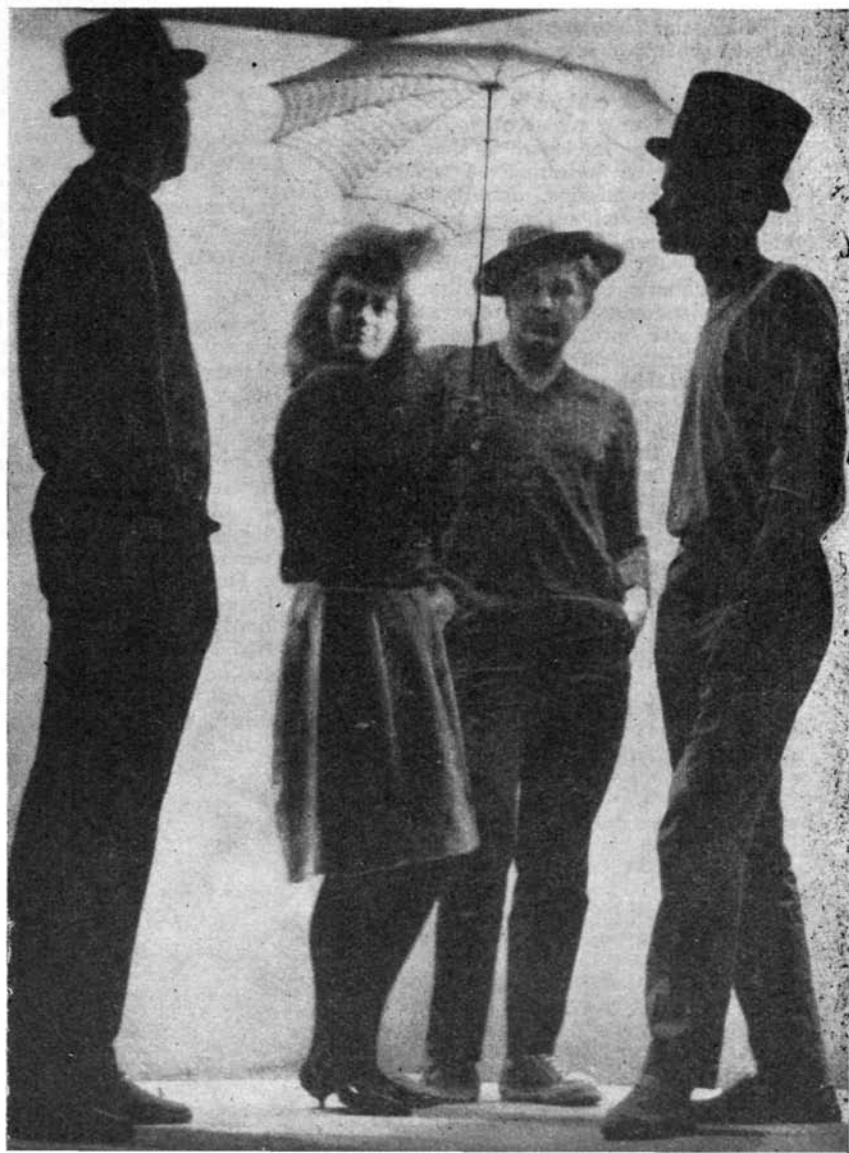
fost reprezentate la Festivalurile internaționale de teatru din 1957 de la Mar del Plata (Argentina) și Atlantida (Uruguay).

Aplecându-se asupra unor teme de viață contemporană, tânărul autor a ales aici câteva fapte diverse, în aparență mărunte, dar cutremurătoare în semnificația lor socială. Osvaldo Dragún povestește despre viață și moarte, despre foame și sărăcie, despre mizerie și înfricoșătoarea luptă pentru existență, despre moartea trupului istovit și chinuit de lipsuri, dar și despre

moartea spiritului, povestește despre deumanizarea impusă de o lume în care inegalitatea socială mutilează frumusețea sufletului uman, exacerbindu-i egoismul, nepăsarea, cinismul, impietirea. Este și aceasta o modalitate de a da o ripostă, altfel decât absurdă, absurdelor așezări care generează asemenea fenomene sociale.

* * *

Puși în situația să răspundă singuri de închegarea unui spectacol, studenții-actori s-au văzut, cu un ceas mai de-



De la stînga la dreapta: Alexandru Bocăneț, Ruxandra Sireteanu, Ion Bog și Florin Măcelaru

vreme, în fața unei dificile confruntări cu publicul, examenul acesta neoficial constituind pentru ei un admirabil prilej de a-și verifica și completa, în mod practic, cunoștințele de specialitate asimilate în institut.

Cele trei piese selectate, în formula lor avîntat-agitatorică de construcție, au găsit în cei patru tineri actori (studenți în anul IV) și în și mai tinărul regizor (Andrei Șerban, student în anul II) interpreți foarte talentați, în stare să comunice puritatea și poezia textului. Nevoii să treacă într-o succesiune rapidă, aproape alergînd, prin mai multe roluri, ei au putut să-și demonstreze aptitudinile, să se antreneze în alternarea bruscă a diferitelor ipostaze, să se transpună fulgerător într-o sumedenie de stări sufletești.

În conducerea echipei, o contribuție hotărîtoare a avut-o regizorul, a cărui fantazie, putere de înțelegere și simț artistic contemporan ne îndeamnă să vedem în el o reală promisiune. Sublinierea marcată a dramei mi s-a părut deplin justificată, tot așa cum estomparea părților de comedie în cele trei tragicomedii este corespunzătoare sensului scrierilor. Comicul este strecurat „cum grano salis” ici și colo, sub forma unor mici intermezzouri, accentele principale ale spectacolului căzînd pe pasajele grave. Prologul izbăște printr-o explozie de voioșie; apoi, treptat, se desfășoară compozițiile celor patru tineri în pluralitatea de personaje: un muncitor, un copil, un trecător, un jurist, un patron, un savant, un marinar, un om-cine (Florin Măcelaru); un vînzător, un licitator, un doctor, un primar, un secretar, un căpitan de vas, un negru (Ion Bog); un dentist, Panchito, un director de fabrică (Alexandru Bocăneț); o soție, o mamă, o soră, o școlăriță, o pictoriță, o dansatoare (Ruxandra Sireteanu).

Băieții poartă un pulover cu mînele suflecate, un pantalon de lucru, pantofi de tenis, iar fata o fustă și o bluză oare-

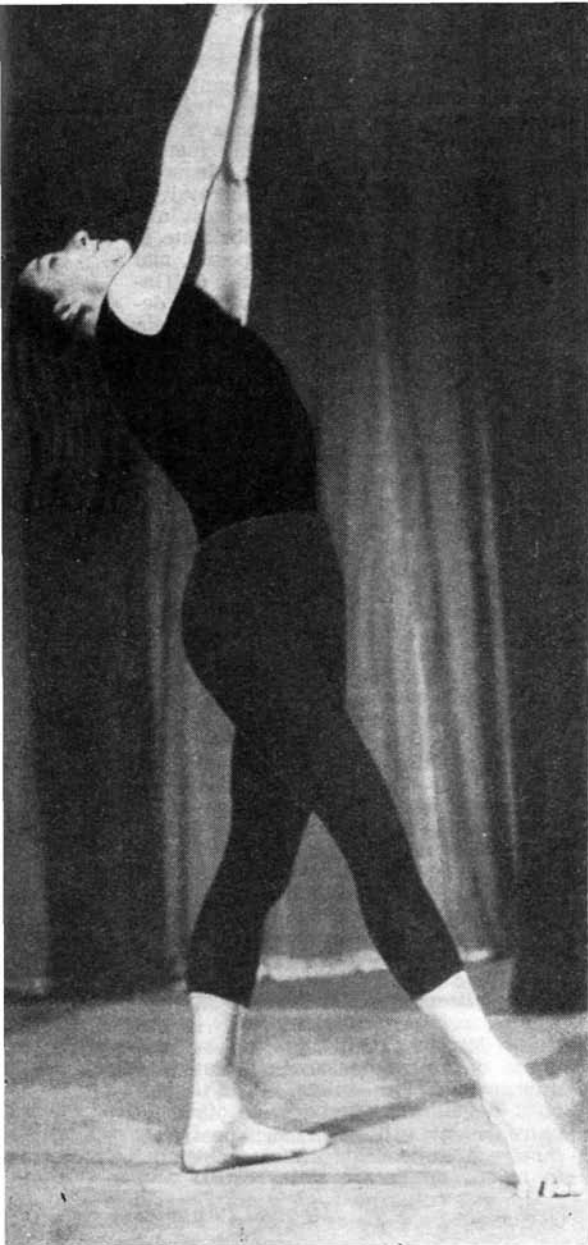
care, deci nimic pregătît anume, ci gîndit în modul cel mai spontan, cel mai „improvizat”. Dar nu numai în costum s-a operat eliminarea oricăror zorzoane, ci și în recuzită, păstrîndu-se numai cîteva elemente absolut indispensabile: patru scaune-arlechini (în alb și negru), care se încadrează în stilul general al spectacolului, o tîgaie, un cuier care folosește, pe rînd, ca obelisc, timonă etc., un cerc, o mătură și altele. Renunțarea, în mod deliberat, la decor nu a produs prejudicii inteligibilității ideilor din cele trei povestiri și nici transiterii învelisului lor emoțional.

Într-un asemenea cadru de joc (lipsit de decor, mobilier, costume, recuzită), actorii au practicat acel tip de teatru pe care l-am putea numi *nud*, teatru prin excelență al ideilor și al mișcării. În această ordine de idei se cuvine lăudată arta transfigurării simple, numai cu ajutorul textului și al unei totale sincerități profesionale, cu care cei patru actori-școlari și-au interpretat rolurile.

O remarcă trebuie făcută în legătură cu buna folosire a unor simboluri. Vom aminti, în acest sens, tricoul alb cu o cruce neagră pe piept, cu care apare totdeauna actorul ce interpretează rolul omului condamnat de societatea capitalistă la mizerie sau la moarte, balonul „iluziilor” pe care, în finalul spectacolului, actorii și-l trec din mînă în mînă, oferindu-l apoi sălii, în semn de contopire a speranțelor celor de pe scenă cu ale celor din jurul ei. Cele cîteva comentarii muzicale, care însoțesc momentele de maximă încordare, atestă sensibilitatea și talentul autorului lor, Costin Miereanu, student la Conservatorul „Ciprian Porumbescu”.

Finețea intelectuală, acuratețea de stil pe care le degajă acest spectacol, caracterul lui agitatoric, mesajul optimist ciștigă publicul, care aplaudă minute în șir pe autor, traducător (Romulus Vulpescu), regizor, interpreți, răsplătindu-i pentru fapta lor comună de artă.

M. F.



SPECTACOL DE POEZIE ȘI DANS

la Teatrul Mic

În actuala stagiune, multe făgăduințe mai vechi au găsit climatul traducerii în fapte. Printre acestea, spectacolele experimentale (despre care se discuta destul, cu ani în urmă, fără ca lucrurile să se urnească din stadiul dezideratelor) par să fi dezlănțuit o reacție în lanț: la Teatrul „C. I. Notara”, la Teatrul Mic, la Teatrul Evreiesc de Stat. Și mai îmbucurător este faptul că nici unul dintre spectacolele ale căror premiere s-au succedat în ultimul timp nu seamănă cu celelalte. Luate împreună, ele vorbesc însă despre marea nevoie de varietate a creatorilor noștri de teatru, despre imaginația lor bogată și diversă, despre căutări innoitoare în ceea ce privește atât substanța dramatică, cât și mijloacele alese, formula reprezentației.

Vizionînd spectacolul de poezie și dans de la Teatrul Mic, înțelegem de ce cuvîntul „recital” a fost aici respins. Creatorii (regia — Letiția Popa, coregrafia — Lucu Andreescu) nu și-au construit spectacolul pe o suită de „numere”, mulțumindu-se să asigure o succesiune logică și un comperaj decent, ci au gîndit un spectacol *de teatru*, ale cărui mijloace de expresie să fie mișcarea și versul. Astfel, poezia nu mai are aici un rol „de serviciu”, constituind partea „mai accesibilă”, „mai directă”, ci contribuie, cu drepturi egale, la crearea unui climat, unei atmosfere.

Momentele sau etapele acestui spectacol se grupează în jurul unor stări afective: copilărie, durere, minciună, adolescență, dragoste, căutări. Interpreții (patru actori și nouă balerini) nu „recită” și „dansează”, ci caută în arta lor corespondentul teatral al sentimentului. Dansul devine monolog dramatic sau liric, ori scenetă amuzantă; recitatorii ies din inexpressiva imobilitate tradițională, încearcă să găsească atitudinea cea mai potrivită versului, renunță să debiteze textul în cascadă, desfîind poezia, petală cu petală. Există în acest spectacol o agreabilă și vie comunicare între interpreți, o reciprocă și stimulatorie atenție activă, punctată cu un umor fin, de bună calitate (ca în reacția la varianta „lirică” a „Scrubiei sărute”, de pildă). Toate aceste virtuți culminează în „Copilărie”: aici există un scenariu de text și mișcare foarte

bine compus, un echilibru fericit între haz și emoție, o interpretare de echipă, inspirată și cursivă, creînd senzația de improvizație spontană. După un asemenea debut, nu se poate să nu observi, desigur, că nu întreg spectacolul este la fel de legat; totuși, și alte părți ale sale conțin idei originale, soluții noi: „Durere“, „Dragoste“, „Căutări“ sînt cele care se conturează mai precis în memorie.

Arta dansatoarei Miriam Răducanu — pe a cărei forță expresivă se sprijină în mod esențial și spectacolul de la T.E.S. — își dezvăluie, în reprezentarea Teatrului Mic, o nouă față: artista a elaborat aici o concepție coregrafică foarte apropiată teatrului modern și a adus în scenă o echipă tinăra pe care o conduce și în care se integrează. Evoluțiile ei (inepuizabila poezie a „Zborului“, pasiunea din „Ritual“, grava încordare a „Gîndurilor“) rămîn momentele de artă cele mai înalte: dansatoarea-actriță nu este absorbită de desenul elegant al unor pași, ci vibrează toată ca o strună de vioară; chipul ei mobil se transfigurează și ea construiește mici poeme ale atitudinii și gestului. Este firesc și necesar ca o asemenea artă să facă „școală“; și dacă, deocamdată, cele mai tinere balerine n-au trecut încă hotarul execuției corecte, dansînd cu aplicație, dar fără să atingă acel grad de libertate interioară la care exercițiul se comută în act artistic, ele n-au izbutit mai puțin cîteva secvențe foarte vii și spirituale: „Plimbare“, „Primăvară ploioasă“ etc. Iar precizia și calitatea execuției de care dispune Ion Tugearu, distincția și sobrietatea Simonei Ștefănescu, sau prospețimea și umorul gestului lui George Căciuleanu (în „Idila“ cu mingea de fotbal) s-au afirmat cu pregnanță.

Un asemenea spectacol nu-și propune, de obicei, să evidențieze talentul unuia sau altuia dintre actori. Din nou, însă, Olga Tudorache surprinde și încintă: este atita forță și temperament în scurtele-i apariții, o asemenea varietate de înclinații, posibilități,

mijloace, atita precizie a nuanțelor — de la hazul exploziv în recitarea „Scrubiei“ la simțirea intensă a versurilor lui Quasimodo și la matura gîndire asupra celor ale lui Ritsos — încît nu ne-am putut opri regretul că rolul ei în acest spectacol a fost atît de mic... O justă notă de sobrietate și concentrare a găsit Eliza Ploeanu, mai cu seamă pentru „Abandonata“ de Gabriela Mistral; Vasile Gheorghiu debutează și el interesant și viu, dar reia de cîteva ori pe parcurs ideea interpretativă, monotonizînd-o astfel; stăpîn pe o tehnică remarcabilă și pe o voce bine lucrată, Dinu Ianculescu apare totuși cam rece și cam impersonal.

Problemele spectacolelor de acest fel nu se opresc însă la cizelarea artistică a uneia sau alteia dintre intenții, ci sînt problemele complexe ale concepției, selecției, dozajului. Letiția Popa și Miriam Răducanu le-au rezolvat cu multă siguranță și cu un bun-gust desăvîrșit; reprezentarea, chiar dacă nu este pe întreg parcursul la fel de densă și de bogată, cuprinde o selecție scilicitoare și este realizată cu finețe și gingășie. Viitoarele spectacole de poezie pe care teatrul și le propune, centrate pe opera unor personalități poetice profund originale (ca Prevert sau Labiș), beneficiînd de un suport dramatic mai unitar, vor avea un punct de plecare mai puțin dificil.

Există însă și un alt aspect al problemei, care vizează aportul unor asemenea spectacole la îmbogățirea paletei expresive a actorilor din teatru; sub acest raport, le-am dori acestora sarcini mai dificile decît au avut acum: de pildă, *un spectacol de mișcare realizat cu actori* (la care să contribuie, printre alți specialiști, poate chiar Miriam Răducanu) ar solicita multe dintre resursele neexplorate ale interpreților, i-ar obliga la un intens efort de autocunoaștere, le-ar oferi un antrenament util ca suport pentru o înnoire a mijloacelor utilizate obișnuit, în munca de fiecare zi în teatru.

Ileana Popovici

„NU IMIT NATURA, LUCREZ CA EA”...

Noțiunea de realism a fost oarecum compromisă în timp de către acei oameni din teatru care aveau o înțelegere dogmatică, meșteșugărească, asupra ei, pretinzându-se exponenții acestei modalități artistice, dar acționînd fie printr-o autoînchistare determinată de niște canoane școlarești, nedialectice, în ceea ce privește criteriile reflectării realității în artă, fie prin promovarea unui naturalism sterilizat, cenzurat în trăsăturile sale caracteristice și deghizat sub formă de realism. În fapt, acești oameni nu realizau nici spectacole naturaliste — în sensul artistic al expresiei, ca act de artă care apelează nu la emoția estetică, ci la senzația fiziologică —, nici spectacole realiste, în accepția pe care o dăm astăzi cuvîntului, ci impuneau instaurarea unui „realism” muzeistic, academizat și, în consecință, devitalizat, reproducînd în secolul al XX-lea un realism teatral, destul de vag, aparținînd secolului al XIX-lea. Fenomenul nu era numai necorespunzător, dar chiar în contradicție cu idealurile estetice ale epocii noastre, determinînd o abatere de la realism, sub aparența realismului.

Ca o reacție, au apărut în mișcarea noastră teatrală, cum s-a mai spus, o serie de spectacole care încercau să redescopere convenția, teatralul. Acestea au realizat o atitudine activă, angajată a creatorului față de viață, aducînd și o reînnoire a uneltelor noastre de lucru.

Prin transfer de mijloace, alături de aceste spectacole au început să apară o serie de produse teatrale hibride, fals inovatoare, de o teatralitate drăgălașă, colorată și cîrlișoară, de o fantezie rudimentară și neselectivă, spectacole de *trouvailles*-uri, întemeiate pe lecturi superficiale și pe vizualizarea decorativistă a anecdoticii în detrimentul ideii. Aceste subproduse nu sînt un rezultat al căutării teatralității și convenționalului, ci, așa cum remarca Esrig, ele se nasc din „eșuarea în stilizare”.

Spre deosebire de clasicism și romantism, care căutau, fiecare în felul său, armonia și echilibrul, arta modernă se preocupă de explorarea caracteristicului și individualului,

a elementelor contradictorii, profund dialectice, ale realității. Or, stilizarea se apropie, pe un anumit plan, de niște procedee moderne doar în aparență, clasicizante în fond, care — prin însuși mecanismul ce le produce —ucid caracteristicul, individualul și contradictoriul.

Stilizarea este, în primul rând, o modalitate mai apropiată plasticii decât teatrului. „Scena de stil a ajuns în captivitatea picturii” — scria Tairov, cu zeci de ani în urmă. „Toată scena, toate problemele creației au fost considerate din punct de vedere al «frumuseții». Însă nu al frumuseții materialului actoricesc, ci al frumuseții planului decorativ general și a ideii de bază picturale, care îl privea pe actor doar ca «o pată de culoare» necesară.”

Ne dăm seama astăzi că s-au schițat niște drumuri ocolite, false și uzate, care nu ne pot duce la înțelegerea și sensibilitatea spectatorului contemporan. Și una din direcțiile principale ale discuției de față o constituie tocmai combaterea acestei greșite înțelegeri a teatrului. Nu aș vrea să se deducă însă cumva că, reluând discuția despre realism astăzi, ne întorcem de unde am plecat. Noi dorim să fim realiști în sensul unui dicton chinez, citat de Picasso: „Nu imit natura, lucrez ca ea.”

„Cînd omul a vrut să imite mersul omului, nu a mai făcut două picioare, a făcut roata”, scria Apollinaire.

Întotdeauna, adevăratul realism în artă a fost acela care nu a pornit de la premisa falsă că trebuie înfățișat în opera de artă adevărul brut, pentru a convinge că acest adevăr există ca atare (realism de tipul verismului), ci de la criteriul că opera de artă trebuie întâi să convingă prin ea însăși, și apoi ea devine adevărată. Vreau să spun, prin asta, că realismul în teatru nu este o metodă ce caută să demonstreze, prin argumente „artistice”, că realitatea există (ca existînd, oricum, independent de opera de artă). Artă cu adevărat realistă este aceea care creează o a doua realitate, de natură artistică, și care are putere de a influența realitatea obiectivă.

Vorbînd despre Hamlet, Ehrenburg spunea cîndva (citez din memorie), că nu are importanță dacă a existat într-adevăr un prinț danez care se numea așa, sau dacă el este o născocire a unor vechi letopisețe. Astăzi, faptul istoric nu mai interesează pe nimeni. În Danemarca ți se arată mormîntul lui Hamlet, iar turiștii, privind mormîntul imaginar, nu se îndoiesc că Hamlet a existat. Ei văd în fața lor pe eroul creat de Shakespeare. Același lucru se întîmplă și cu legenda populară romînească despre Meșterul Manole. Dacă acest meșter a existat sau nu este pentru noi un fapt lipsit de importanță. Călătorului care poposește la Curtea de Argeș i se arată fîntîna Meșterului Manole, constructorul legendar devenind personaj real datorită geniului creator popular. Asemenea observații sînt elementare și comune pentru poezie sau plastică; în teatru însă, ele nu au fost încă asimilate. De aceea ni se întîmplă să ne întorcem, în discuția despre realism, la adevăruri elementare, pentru a evita confuziile dintre realism ca metodă a spectacolului și realism ca reproducere a realității brute pe scenă, sau ca noțiune de teorie literară limitată precis, curent cu coordonate istorice cunoscute.

Uneori, imaginea artistică poate fi realistă, chiar atunci cînd contrazice realitatea. Pădurea descrisă de Liviu Ciulei în *Cum vă place* era profund realistă, și nu știu în ce măsură ar fi fost mai realistă o pădure din butaforie, spectatorul neputînd oricum să aibă față de scenă decît o percepție întemeiată pe senzații vizual-auditive de un anumit ordin, și nu o percepție ca în fața unei păduri adevărate, la care să contribuie senzații olfactive sau tactile. Sentimentul de ficțiune continuă să existe, așadar, indiferent dacă pădurea era reprezentată printr-un balet, ca în spectacolul citat, sau dacă ea era construită butaforic, conform tradiției. Numai că pădurea lui Ciulei căpăta o expresivitate realist-teatrală, pentru că era organic apropiată de factura textului propriu-zis, de modalitatea teatrului shakespearean și de viziunea regională, și pentru că participa direct în acțiune. O pădure de butaforie ar fi fost, în cel mai bun caz, ca trandafirii executați din material plastic, care se vînd în unele magazine de artizanat și pe care unele persoane naive îi cumpără, îi parfumează cu colonie și îi țin în glastre, în credința că se vor găsi alte persoane și mai naive, care să-și închipuie că sînt adevărați, ignorînd faptul că ei nu pot fi nici adevărați, nici artistici, oricît de perfect ar fi executați și oricît de „frumoși”, frumusețea lor fiind inexpressivă. Judecați din punctul de vedere artistic, ei sînt deci urîți, pentru că singura formă de urît în artă este inexpressivitatea.

De aceea, cred că imaginea teatrală care transmite cu *maximum de expresivitate* un conținut realist devine implicit realistă. Condiția maximei expresivități mi se pare de primordială importanță în teatrul actual; indiferent de factura acestei expresivități, ea trebuie să se întemeieze pe o dinamică specific teatrală, pe care creatorii spectacolului o extrag din realitate. Mă refer nu la realitatea luată în mod global, ci la acele

aspecte ale realității privite din punct de vedere estetic, care pot genera o gândire teatrală. Un pictor va vedea, într-un interior sau într-un peisaj, oameni și obiecte, raporturi dintre oameni și obiecte etc., descoperindu-le din punctul de vedere al expresivității lor picturale. Această înțelegere a realității din punct de vedere estetic este determinată de către experiența, personalitatea și cultura plastică a pictorului. Afirmatia paradoxală a lui Oscar Wilde, care spunea că, de la o vreme, peisajele seamănă cu tablourile domnului Corot, își găsește într-un fel o adâncă justificare, deoarece, în evaluarea estetică a naturii, noi folosim adeseori elemente dobândite prin artă. Chiar în limbajul cotidian întâlnim expresii în care aprecierea unei realități se bazează pe elemente împrumutate din artă: „Un apus de soare pictural” sau „Ninge ca în basme” sau „E o lună ca la teatru”.

Țin să subliniez deci că, pentru un om de teatru, înțelegerea realității din punct de vedere estetic, ca și exprimarea ei vor conține, în mod necesar, niște date specific teatrale; ceea ce nu include elementul expresivității teatrale — în gând, sentiment, gest ș.a.m.d. — oricât de real ar fi în fapt, nu va deveni realist, adică artistic real, din moment ce nu există ca material constitutiv al acestei arte specifice, teatrul. Sesizarea și determinarea planului de teatralitate al unui spectacol sînt în funcție de cultura teatrală a artistului creator, de puterea sa de sintetizare și esențializare, de sensibilitatea și capacitatea sa de interpretare activă a realității, sînt în funcție de puterea sa de a descoperi în viață niște raporturi inedite din punct de vedere teatral etc. Este o problemă de optică a creatorului asupra vieții, optică ce poate și trebuie să fie individuală, particulară, în cadrul unei gândiri general-științifice despre lume și societate, care o ordonează și o orientează. Liviu Ciulea, vrînd să comunice ideea mirajului lumii capitaliste și a contradicției dintre miraj și realitate, și-a construit spectacolul cu *Opera de trei parale* pe o succesiune de raporturi inedite, o suită de imagini care se răstoarnă în contrariul lor. În prolog, avem în față o paradă strălucitoare a străzii de mare metropolă, urmată însă imediat de viziunea demistificată a unei fundături sordide, în care prezența femeii bătrîne ce scotocește în lada de gunoi creează direct, prin contrapunctare, imaginea adevărului ascuns, cum s-a mai spus, în curtea din dos a capitalismului. Procedul este reluat în mijlocul spectacolului — în scena bordelului — și în final. Observația unor fenomene reale de ansamblu, impresiile și amintirile strict particulare ale regizorului, ca și concepția sa generală, marxistă despre lume, au contribuit în egală măsură la crearea unui asemenea plan de teatralitate realistă în spectacol.

Descoperirea neditului din viață, ținînd de particularitățile artistului creator (de ceea ce i se descoperă lui ca inedit), recrează în teatru senzația de adevăr, de realism deci, prin reprezentarea gândurilor, sentimentelor, situațiilor, caracterelor, relațiilor, gesturilor umane, nu în general, ci selectate în particular, în funcție de ceea ce el vrea să transmită, cu dorința de a influența activ, printr-o realitate interpretată și transfigurată artistic, realitatea obiectivă; dorința de influențare creînd în mare măsură bucuria actului creator.

Ceea ce deosebește pe un anumit plan realismul teatral contemporan de realismul secolului al XIX-lea este faptul că el își caută forța de pătrundere și influențare în înfrunghirea unui dinamism al ideii, lăsînd pe un plan secundar latura anecdotică a piesei. O piesă bulevardieră sau o piesă ce vrea să demonstreze teze false pot folosi în aceeași măsură o anecdotică ce are aparențe realiste. În secolul atomului și ciberneticii, oamenii vin la teatru din ce în ce mai puțin în dorința de a vedea povești, ce par desprinse din viață, despre oameni buni sau răi, deștepți sau proști, îngîmfați sau modești, tocmai pentru că „povestea”, anecdota în sine, nu poate satisface dorința lor de cunoaștere. Ei vin să descopere esențe de viață cît mai puțin diluate. De aici și gradul de tărie, violență dorită a spectacolului contemporan. Deci, realismul contemporan nu este un realism al fapticii, imaginii, expresiei, formei (acest tip de realism în sine l-aș numi, paradoxal, realism formalist), cît un realism al esențelor, al puterii de concentrare, al densității conținutului. Dacă gîndirea este realistă, expresia convinge, devenind și ea realistă, chiar dacă, independent privită, ea este de natură convențională, simbolică, metaforică, naturalistă, abstractă chiar. Gradul de realism în teatru nu mai poate fi judecat astăzi în funcție de cît de normală sau adevărată este expresia în raport cu viața, considerată la suprafață. Este normal ca niște oameni să se comporte asemenea personajelor din *Cîntăreața cheală* a lui Eugen Ionescu? Se întîmplă așa în realitate? Evident, nu. Numai că asta nu alterează gîndirea realistă a piesei, viziunea realistă a dramaturgului asupra micii burghezii.

Artistul e cel care, descoperind niște raporturi inedite în realitate și transfigurîndu-le teatral-artistic, determină realitatea să țină seama de ele. Așa se explică de ce mai mulți oameni cu o pregătire artistică medie, după ce au citit versiunea romînească

a piesei *Cîntăreața cheală*, publicată în revista „Secolul 20”, îmi mărturiseau că s-au surprins discutind cu importanță, în diferite ocazii, banalități care ajungeau pînă la absurd, de tipul celor emise în piesă. Pînă la lectura piesei lui Ionescu, ei nu sesizaseră asta, nu avuseseră acest plan de înțelegere asupra realității. Cu atît mai mult, are influență asupra artistului creator un anumit fapt artistic ce răspunde particularităților sale structurale; el îl determină să înțeleagă viața într-un anumit fel, iar această optică estetică asupra vieții, creată de artă, se răsfrînge din nou asupra materialului de viață care va fi reflectat în arta creatorului.

Poate părea ciudat, dar sînt convins că citindu-l pe Dürrenmatt, îl voi monta astăzi altfel pe Shakespeare, și cunoscîndu-l în adîncime pe Shakespeare, voi monta mai bine pe Dürrenmatt. Giorgio Strehler pune în scenă *Gilcevilă din Chioggia* de Goldoni, prin prisma unei alte înțelegeri decît aceea care a prezidat la realizarea *Slugii la doi stăpîni*, în urma influenței pe care au avut-o asupra sa teatrul și estetica brechtiană. El a renunțat la exuberanța coloristică și la efectul pitoresc, accentuînd tonurile grave, în scopul unor investigații mai profunde asupra vieții cotidiene a pescarilor din Chioggia. Iată, dar, cum spectacolul contemporan, chiar dacă interpretează un text clasic, nu poate să nu țină seama de valorile gândirii teatrale de astăzi.

Numai că procesul creator al interdependențelor și al influențării reciproce între fenomenele artistice, de-a lungul timpurilor, nu se poate efectua dinspre exterior spre interior, de exemplu, prin aplicarea asupra unui text clasic a unor așa-zise modalități moderne — mai curînd, la modă —, fie că ele țin de descoperirea teatralității și convenționalului, fie că readuc pe scenă mizeria, zdrențele și noroiul. Un spectacol realist contemporan cu o piesă clasică este acela care descoperă complexitatea relațiilor interne ale unei lumi și ale unor mentalități, prin studiul atent și științific al epocii, proiectînd complexitatea acestor relații, printr-un fenomen de distanțare, în același timp în trecut și în contemporaneitate, și dezvăluind astfel raporturi inedite, în funcție de evoluția în timp a gândirii omenești.

Lipsa distanțării, a răcelii, în procesul de disecție artistică sufocă esența de gîndire, împingînd spre sentimentalism, iar sentimentalismul în artă, după cum spunea pe bună dreptate Paul Valéry, este frate bun cu pornografia. Atunci însă cînd distanțarea exclude lumea internă a piesei și se reduce la un zîmbet de superioritate, apare în regie parodia, care constituie, de cele mai multe ori, manifestarea suficientei regizorului în fața unui text considerat de el, de cele mai multe ori pe nedrept, insuficient. Asta nu face decît să îndepărteze teatrul de realism, prin jonglerie și facilitate, oricît de inventiv și ingenios ar fi compus spectacolul.

Adevărata inventivitate în construcția imaginii scenice este cea care descoperă noi și noi relații de analogie între fenomene, țesînd o rețea — teoretic infinită — de expresii ale unei realități date, cu putere de influențare asupra realității obiective.

Construcția imaginii în spectacolul realist contemporan trebuie să fie, cred, deosebit de concentrată, de esențializată. Ea poate indica uneori (desigur, nu totdeauna) o expresie pur convențională, ca aceea a unui semn, a unei formule chimice sau matematice, care, chiar dacă la început nu va fi acceptată, prin reluare în cadrul aceluiași spectacol, prin asociere cu un obiect, o situație, poate deveni simbol și poate căpăta valoarea de transmitere a unui sens profund.

Așa ajungem la un laconism al limbajului teatral, la o concizie a expresiei scenice, care slujește foarte activ la comunicarea unor complicate procese de gîndire.

În ultimul spectacol pe care l-am montat — *Cîntăreața cheală*, scena dintre soții Martin, în care fiecare execută o mișcare de rotație în jurul axei sale, neizbutind să întealnescă privirile celuilalt, deși se află unul lîngă altul, căutîndu-se, dar negăsindu-se, ca un mecanism care funcționează dereglat, în contratimp, reprezintă pentru mine echivalentul unei formule matematice. Dar în contextul piesei și al spectacolului, această formulă se dezabstractizează, devenind pentru spectator o metaforă, un simbol al neputinței de comunicare. Formula este, cred, nerepetabilă, pentru că ea corespunde unor date strict particulare ale piesei și ale spectacolului; ea nu poate fi judecată în general.

Se poate obiecta că, folosind formule care transcriu direct mecanizarea absurdă a traiului filistin, materializînd-o vizual în mișcare, am riscat să ajung la un pleonasm

artistic, la „absurdizarea absurdului“, un fel de ridicare la pătrat a absurdului. Dar rimeni, niciodată, nu a susținut că, punind în scenă *Micii burghezi* cu amănunte autentice de viață și respect al atmosferei — așa cum solicită textul —, s-ar fi ajuns la pleonasm. Dacă admitem acest raționament și îl ducem mai departe, până la ultimele lui concluzii, putem cere ca *Micii burghezi* să fie reprezentați cu mijloacele teatrului ionescian, iar *Cîntărețea cheală* să se monteze ca un text de Gorki. În dramaturgie, ca în orice artă, marii creatori își compun o estetică proprie — fie că o teoretizează sau nu, fie că o demonstrează în cadrul unui sistem teoretic foarte coerent, fie că o afirmă prin fraze paradoxale și aparent contradictorii —, și regizorul nu poate să facă abstracție de această estetică. În principiu, cred că este just să cauți o expresie teatrală directă pentru acel teatru pe care și-l dorește Ionescu: „...un teatru în care invizibilul devine vizibil, în care ideile devin imagine concretă, realitate, în care problema capătă carne...” (sublinierile noastre).

În fond, în general, convenția în teatru, o anumită convenție stabilită și acceptată, se sclerozează în timp, se uzează, iar puterea ei de expresie scade. Cred, de aceea, că spectacolul modern trebuie să-și creeze propriul său limbaj convențional, pe care spectatorul îl va descifra pe parcursul reprezentației; așa susține chiar că, în cazurile cele mai fericite, o nouă montare de mare valoare își descoperă limbajul său propriu, și bucuria spectatorului este mai mare, întărită de bucuria de a explora acest limbaj nou. Un limbaj convențional propriu spectacolului, creat în funcție de datele specifice ale piesei și ajutînd la transmiterea unui conținut realist, capătă implicit factură realistă, cît timp izbuteste să comunice activ ceea ce și-a propus.

Teatrul european, așa cum există acum, presupunînd un nou act de creație global la fiecare spectacol, nu posedă capacitatea teatrului asiatic de a se construi pe un singur sistem, prestabil, de semne. Putem folosi orice fel de semne, dar sistemul de semne — în ideal vorbind — trebuie să fie nou pentru fiecare spectacol. Pentru a reprezenta spaima, sentimentul teroarei, în spectacolul *Umbra*, David Esrig a creat o mișcare foarte expresivă în scena dintre doctor și învățat. Fiecare din cele două personaje evoluă pe rînd, în semicerc, la unul din arlechine, dînd senzația că nu comunică deloc cu celălalt, și comunicarea dintre ele se desfășura în funcție de prezența posibilă a unei lumi care suspectează și se suspectează. Această mizanscenă foarte grăitoare nu poate fi reluată întocmai în alt spectacol, fără a-și pierde eficiența artistică. Asta nu înseamnă însă că, dacă aduci în scenă, de exemplu, un cal de lemn sau un manechin, elemente care au mai fost văzute și în alte montări, ajungi inevitabil la repetare mecanică, la copie. Pentru că nu semnul în sine contează, ci sistemul de semne pe care ți l-ai propus să-l creezi. În manualele vechi de actorie se dădeau o serie de sfaturi practice — cum se pot reprezenta sentimentele în general, desprinse de contextul unei piese și al unui spectacol: spaima — cu vinele de la gît umflate, răsuflarea tăiată, ochii holbați; durerea — cu capul dat pe spate, pleoapele coborîte ș.a.m.d. Noi nu putem opera cu asemenea sisteme fixe de semne, ci sîntem în situația de a căuta pentru fiecare spectacol o convenție a sa, folosind ca material tot ce ni se pare adecvat pentru exprimarea ideii.

Iată deci de ce cred că realismul teatral contemporan este — cum spunea Liviu Ciulea la începutul discuției — larg și cuprinzător, tocmai pentru că nu își fundamentează teoria pe mijloace de expresie, ci se axează pe transmiterea pregnantă a unui punct de vedere activ, în fața marilor probleme ale vieții, rezultat al unei gândiri teatrale angajate, corespunzătoare stadiului de evoluție intelectuală a omului din epoca noastră.

Valeriu Moisescu

GÎNDITORUL CA DRAMATURG

ÎNSEMĂRI DESPRE TEATRUL LUI GEORGE CĂLINESCU

În „Sensul clasicismului“, Călinescu definește, analizînd critic romanul românesc, atributele metodei clasice. Dintre aceste date, unele se continuă în formele de teatru profesate de el — forme pline de inedit — în cadrul dramaturgiei noastre. Inițial, el refuză originalitatea, preluînd modele și scheme străvechi, a căror rigoare îi permite, îi impune „moderarea lirismului“ și surprinderea inefabilului. Sînt ascunse în aceste aspirații înseși visurile unui clasic, ce-și înscrie gîndirea în norma fixă, dar păstrează satisfacția de a-i scăpa prin sensibilitatea nuanțelor.

Călinescu afirmă mai departe oroarea față de „descriptiv“ și „personal“, calități ale „omului comun“. Refuzîndu-și o asemenea calificare, el ne apare pasionat să obțină o atitudine obiectivă, chiar ostentativ obiectivă, față de materialul dramatic. Prin aceasta, își îndreptă opera către demonstrarea unor valori raționale, justificate prin argumente precise și logice. Șun și *Ludovic al XIX-lea*, indiferent de modalitate, tind, în primul rînd, către demonstrația lucidă, dusă pînă la ultimele limite, a caracterului și ideii. În această demonstrație se interesează numai de argumentul logic, care marchează atitudinii și clarifică întrebări. Călinescu urmărește transformarea fiecărei scene într-un asemenea argument, și de aceea se rezumă numai la scrierea momentelor edificatoare. Teatrul său nu se interesează de evoluția succesivă, de veridicul ei psihologic, ci numai de puterea de convingere și de rezultatele ce le obține. Călinescu spunea: „Marile opere sînt caracterizate printr-un anume soi de schematism, să zicem mai bine, printr-o anume transluciditate și lipsă de mister, prin claritate.“

E însă Călinescu dramaturg, numai un clasic?

Piese pentru marionete, despre Napoleon (*Napoleon și Sf. Elena, Despre minie sau Napoleon și Fouché*) și despre Voltaire (*Secretarii domnului de Voltaire și Răzbunarea lui Voltaire*) ne revelează o altă latură, care nu exclude clasicismul, dar îl completează. Aici se alătură valorilor raționale, grațioase ingenuități pline de farmec și amuzament, în care trăiesc gratuitatea și candoarea, aproape infantilă, a jocului. Aceste lucrări poartă în ele un amestec de relativ și absolut, de imuabil și devenire (*Phedra* — parodie de teatru abstracționist). Limitele dispar, iar copilul se amuză, trăgînd cu praștia în statui și gîndindu-se că putem ajunge să apreciem istoria dintr-un unghi de vedere uman. Călinescu vedea în asemenea lucrări și un exercițiu de scriere dramatică, pregătitor pentru opere de mai mare amploare. Acestor exerciții, pe același drum, le adaugă

verificarea unor scurte scene folclorice, în care deseori străbat puternice accente de lirism — *Cîntece de soare și lună, Brezaia, Grăiasa fără cusur*.

Indiferent de direcțiile pe care le urmează, Călinescu aspiră spre un teatru de idei, viabil numai „atunci cînd ideea a căpătat forță pasională și corporalitate”. El pornește de la tradiții folclorice, autohtone, iberice sau orientale, compune societăți și portretează eroi, dar nu se oferă niciodată formulei unice. De aceea, parafrazînd o poziție a sa, încercăm să spunem nu *ce este* teatrul său, ci *cum este*.

În aceste rînduri, ne oprim doar la textele publicate, și nu și la numeroasele manuscrise ce urmează a fi cercetate. Studiul lor va determina, desigur, o apreciere mai complexă a dramaturgului. De asemenea, rămînem preocupăți de teatrul călinescian ca formă literară, nu și de posibilitățile de spectacol oferite, nici de repercusiunile sale în planul intelectual al actorilor. Lărgirea și îmbogățirea acestui plan însemnau pentru Călinescu una din ideile des sugerate mișcării noastre artistice.

PIESELE ÎN ACTUALITATE

Teatrul său, cu excepția lui *Ludovic*, pare scăpat din contextul realității actuale. Călinescu însă nu accepta astfel de opere, pe care le privea ca un mecanism circulînd în vid. Era convins că „doar contingentul este calea sănătoasă spre universal”. Dramaturgul contrazice pe gînditor?

Șun a fost scrisă în 1943, dată edificatoare. În acele clipe, exprimarea prin parabolă devine una din soluțiile frecvente ale omului de artă onest, impuse de condițiile vremii. Cheia ei de înțelegere era de altfel larg accesibilă. Văzut în această condiționare istorică, desprindem clar, din intransigența morală a eroului, din refuzul oricărei abateri de la un ideal superior, replica dată de Călinescu politiciii oficialității de atunci. Iar în proporțiile și tendințele celor cinci puteri negative, care se opun aspirațiilor constructive ale eroului, autorul, fără îndoială, pornea și de la tragicul moment pe care îl trăia Europa înșingurată. Cu puțini ani înainte, scrisese în „Proverbele lui Solomon”: „cu omul cel nebul nu fă tovărășie”. *Șun*, pînă la un punct, ne apare ca o concluzie a acestei învățăturii.

Atitudinea autorului față de realitate a devenit directă în zilele noastre, el apărînd permanent preocupat de activitatea zilnică a lumii noi, cît și de transformările culturale survenite. Pe acestea, le va descoperi, cu toată claritatea, prin contactul direct cu viața satului, care îi procură și surpriza aspectului inedit al folclorului „cu funcții și detalii noi”. Este cauza esențială care îl determină la transcrierea scenetelor folclorice.

În profilul omului și vieții noastre contemporane, Călinescu remarcă semnificația ce a obținut-o cultura. Expresia deplină a acestei înțelegeri o aduce *Ludovic al XIX-lea*, piesă scrisă în cîntecul anului 1964. Muncitorii întîmpină a douăzecea aniversare a eliberării patriei, lucrînd, în același timp, la un tunel și la un spectacol cu o piesă scrisă și interpretată de ei. Planurile activității productive și a celei spirituale nu mai rămîn străine unul de altul, ci se întîlnesc în formația complexă a oamenilor de azi. Acest lucru îl demonstrează Călinescu, în primul rînd, în piesă, abulia lumii franceze din acel „ancien régime”, reconstituit de muncitorii-interpreți, contribuie doar la lărgirea universului lor intelectual. Ea nu afectează însă prin nimic conținutul filozofic și activitatea practică a lumii noastre. Mulți dintre cititori au rămas surprinși de interesul manifestat de muncitori pentru o lucrare situată într-un moment destul de îndepărtat istoric. Dar chiar în alegerea piesei stă ascuns, cu un mare rafinament, originalul omagiu adus de Călinescu oamenilor de azi. Ei nu se mai limitează la piese cu personaje și acțiuni ușor de urmărit, reușind aici, de pildă, să descifreze și să extragă un sens adînc dintr-o lume în care eleganța și eticheta sînt singurele preocupări, să recunoască, fără dificultate, stilul Mariei Tereza, așa cum muncitorul cult din „Scriinul negru” vorbește cu dezinvoltură de fîntînile lui Ludovic al XIV-lea. Este un tip uman care aparține exclusiv operei călinesciene.

Deci, creatorul confirmă gîndirea criticului, pornind de la realitatea imediată în dezvăluirea generalului.

EROUL — INDEPENDENȚĂ ȘI DETERMINĂRI

Călinescu dispune de calitatea de a exprima în fiecare operă o personalitate unică, de a nu se contrazice totuși și de a se continua. El aspira spre analiza esenței

umane, văzută ca pendulare dramatică între individ și lume. De aceea, o situează pe cel mai înalt plan, acolo unde se crede în inexistența ei. Eroul dramatic central în teatrul său nu este niciodată omul de rînd, ci un personaj plasat pe treapta supremă a ierarhiei sociale: împăratul, regele. Aparent, ei sînt singurii care posedă dreptul de a-și comanda și a răspunde de actele lor, de a fi ei înșiși. În realitate, lumea din-afară le impune mai mult ca altora conduita și chiar sensibilitatea. Personalitatea lor e un amestec ciudat de independență, de responsabilitate și de determinare socială. Călinescu îi analizează prin contradicția aceasta, ce conduce întreaga lor viață. Cei doi termeni se află însă în raportări diferite de la personaj la personaj, aducînd consecințe variate în activitatea fiecăruia.

Șun reprezintă ciocnirea, deseori voit hieratizată, dintre două atitudini esențiale în viață: cea constructivă (a celor cinci energii creatoare) și cea distructivă (a celor cinci puteri negative). Acestea pot fi exprimate însă numai prin conducători, sfetnicii rămîn a fi doar brațele.

Împăratul Yao, bătrîn și obosit, văzînd că țara se ruinează, îl cheamă să conducă, alături de el, pe tînărul și înțeleptul Șun, care devine împărat asociat. Acesta va începe o intensă muncă de curățire și îmbogățire a pămînturilor, dar în aspirația sa este împiedicat atît de cele cinci puteri negative, cît și de fratele vitreg Siang și de tatăl său Ku-Seu, dornici să-l înlăture de pe tron. De-a lungul tuturor încercărilor prin care trece, îl poate mima o deosebită liniște, doar datorită unui exercițiu de voință, impus de nobilele idealuri pe care și le-a propus. Șun și sfetnicii săi înving în această luptă, în care au asociat munca și gîndirea, sabia și cîntecul.

Atenta analiză a eroului dezvăluie o filozofie nuanțată și plină de sensuri. Împăratul Șun, ca om, poartă țelul desăvîrșirii de sine, condiția regenerării morale a familiei, și apoi, prin ea, a universului. În hotărîrea de a împlini un ideal, rămîne neclintit, datorită supremei calități pe care o posedă: încrederea în valoarea umanității, în posibilitățile ei de a descoperi sensurile raționale și creatoare ale existenței. Eroul călinescian simte în el chemarea absolutului. În aceeași perioadă, Camil Petrescu aduce oameni tulburați, răvășiți de pasiunea supremă, de devoțiunea totală față de idei. O parte din intelectualitatea vremii vedea, prin atingerea absolutului, soluția rezolvării marilor întrebări ale timpului. Eroi lui Camil Petrescu eșuează în contradicții, în dileme, în timp ce Șun își atinge aspirația. Respectarea riturilor, înțelese ca exprimări laconice ale firescului și ale normelor impuse de natură, l-au dus la această împlinire. Comunicarea cu mersul imperturbabil al stelelor și curgerea fără de sfîrșit a rîurilor îi creează sentimentul de armonie și liniște. Împăratul devine, acum, netulburat. Urmarea naturii, închisă în rituri, și activitatea i-au dat echilibru sufleteș și perspectiva universalului. „Fiul cerului” poate construi și poate judeca fără să se mai teamă de propriile slăbiciuni. Călinescu se întîlnește cu eroul său în finalitatea morală ce o atribuie respectării tradiției „care te întînereste, readucîndu-te mereu la liniile cele mai simple”. Sînt aici cuvintele unui cugetător dornic de ordinea clasicismului, descoperită atunci în principiile de conduită și desăvîrșire ale lumii orientale.

Viziunea călinesciană asupra lui Napoleon se îndreaptă în alt sens. Împăratul cucerește continente și popoare, obsedat de pasiunea victoriilor și a luptelor, care și-au pierdut orice rațiune. Napoleon întruchipează victoria liberului arbitru, neinfluențat de nimeni și nimic. Călinescu demonstrează prin aceasta consecințele ruperii echilibrului dintre independență și determinare. Cuceritorul ajunge să-și ocupe propria-i capitală. Lucru de mirare, în urma bombardamentelor nici un apartament nu s-a păstrat intact, capabil a găzdui măcar pe maiestatea sa imperială. Patul de moarte pe care i-l oferă Sfînta Elena este dovada eșecului unei formidabile energii, care nu și-a găsit adevărata ei menire.

Opus lui Napoleon, căruia i se conferă o măreție, indiferent de valoarea ei, apare Ludovic. În lumea sa inexpressivă, regele se plimbă visător printre contradicțiile sufletului său, confundîndu-se pînă la urmă în plictisul general. Se socotește născut pentru a porunci, educat în convingerea că este urmașul lui Ludovic cel Sfînt, dar sesizează că acestea nu mai concordă cu timpul. Regele poartă cu sine melancolia omului născut prea tîrziu, înțelegînd că, asemenea principelui de Salina, care se uită în stele, el nu mai are altceva de făcut decît să danseze menuet și să se lanseze în distractive aventuri galante. În persoana monarhului francez, orice urmă reală de individualitate a dispărut. El nu-și mai păstrează decît tristețea de a oglindi o lume cu străluciri obosite. Ludovic abdică de la orice noțiune de responsabilitate, lăsînd totul pe seama eternului „Mîine”. Regele trăiește netulburat, dar din plictis și neîncredere, din veșnicul refuz de acțiune, și nu dintr-un mare echilibru al perfecției, ca împăratul asiatic.

Din această lume, se desprinde doar Baronul-colonel, singurul ce se vrea descătușat de vremea sa și, de aceea, merit unei soarte tragice. El va fi acela care îndrăznește să spună cuvintele gândite de rege, dar nerostite : mîine nu vom mai exista.

În societatea de azi, Călinescu își îndreaptă atenția spre muncitor, al cărui tip reprezentativ urmărește să-l compună. Acesta, devenit conducător, rezolvă în sfîrșit întrebarea ce și-o punea dramaturgul. Din depărtări, muncitorul amintește de echilibrul lui Șun. El însă nu mai aspiră la absolut și definitiv, exprimînd în actele sale aderarea la înțelegerea dialectică a vieții, la sentimentul perpetuu al devenirii. Și astfel, Călinescu vede personajul într-o lumină de ideal și perspectivă, construit ca o sinteză de actual și viitor. Eroul obține calitatea unei prezențe concrete, continuu deschise desăvîrșirii.

MIT ȘI COMIC

Lumile în care se mișcă eroii apar în teatrul lui Călinescu din unghiuri multiple. Un rege uită versurile învățate pe de rost pentru o declarație de dragoste. O răzbunare eșuează din grija unei vrăjitoare, iar nebunul curții își plînge norocul pierdut. Viața curții cehe, amestec de ridicol și lirism, apare în *Tragedia regelui Otakar, și a prințului Dalibor*.

Perspectiva comică devine predominantă în piesele despre Napoleon. Împăratul se îngrașă și pretinde că semnifică astfel simbolul prosperității nației. Mai tîrziu, își va uide întreaga curte, din prostia lui Fouché, incapabil să priceapă sensurile politicii „machiavelice”. Totul capătă însă proporții nebanuite în parodia *Phedra*, unde relativismul complet face să comunice cele mai diverse planuri și eroi, de la Ahile la Emma Bovary, și de la Elena la Papa Leon al X-lea. Metoda și întreaga piesă merită o analiză aparte, căci aduce un moment cu totul deosebit, atît în dramaturgia lui Călinescu, cît și în cea națională.

Această viziune comică se continuă în *Ludovic*, dar nu cu aceeași virulență. La curtea Franței, găsim doar un amestec de „figuri de ceară”, de „colori și forme”, de podoabe și reverențe. Scenele de la Bastilia, cu extrema lor desfășurare de eleganță, în a cărei descriere însuși Călinescu simte o rară plăcere, nu sînt decît simbolul lucrului mort, care a acoperit omul viu. Acesta și-a pierdut adîncimea existenței. Eroii francezi nu mai reprezintă indivizi, ci doar simboluri devitalizate ale unor funcții : Mareșalul, Ministrul adulator, Controlorul general. Ce departe sînt plenitudinea și tendințele de integrare în mișcările cosmice ale lumii asiate ! Acolo, protocolul și ritualul strîngeau în ele aspirații celeste, cu sensuri solare, imprimînd tuturor o simțire bogată, o activitate largă. Virtuțile și viciile erau vii. Șun spune : „Riturile și firea glăsuiesc”, în timp ce Franța consideră că „în protocol nu intră nici dragoste, nici ură”. Lumea se conformează acestei cerințe și, rezumîndu-se numai la deliciile protocolare, ajunge să piardă orice mișcări sufletești puternice. Un asemenea conglomerat de „viduri sonore” nu poate fi privit decît prin prisma comicului, dar un „comic de factură intelectuală” (Matei Călinescu), în timp ce în Șun se ajunge la o viziune mitică.

Limbajul întrebuintat în diversele lumi reprezentate corespunde atît esenței lor, cît și formei dramatice tradiționale preluate de Călinescu. În Șun, este narativ și metaforic, desfășurîndu-se în perioade întinse, în timp ce versurile din *Ludovic* dau atît impresia construcției după canon, asemenea întregii vieți și creații a epocii, cît și a exuberanței. Aici limbajul, ca și actele personajelor, și-a pierdut orice consistență, rămînd doar un splendid joc de ape.

Prin eroii de azi, Călinescu aduce o viziune severă și stenică. Aceștia înseamnă un nou moment în dramaturgia călinesciană, moment ce, din păcate, a rămas necontinuat de alte etape care l-ar fi putut defini mai precis și mai complex.

Teatrul lui Călinescu constituie, în primul rînd, un mod dialogat de cugetare și, de aceea, indiferent de concluziile trase, îți reamintește permanent ideea că „adevărul om de teatru, ca și veritabilul literat, este un gînditor”.

George Banu

Mihail Sebastian și publicul muncitoresc



La împlinirea a 20 de ani de la moartea lui Mihail Sebastian, am îndrăzni să-i depunem pe mormînt încă un buchet de idei, culese din paginile sale, mai puțin cunoscute. Avea numai 38 de ani cînd a plecat spre steaua lui fără nume, dar apucase să scrie enorm și dens. Fiecare nouă serie de articole descoperite în vreo publicație uitată uimește prin respirația egală, prin spiritualitatea neostenită a frazei. În revista „Muncă și Voie-bună” (director: Mihail Sadoveanu), apărută în anii 1939—1940, alături de alte semnături prestigioase, înregistrăm la un moment dat colaborarea regulată a lui Mihail Sebastian (august 1939 — iunie 1940). Cronici dramatice și articole despre teatru, cronici literare și note de lectură adaugă elemente prețioase la dosarul său de convingeri și neliști. Este firesc să relevăm, în primul rînd, acele rînduri și opinii care completează lămuritor ceea ce știm despre atitudinea sa față de muncitorime. Sebastian a purtat un respect neabătut oamenilor muncii manuale, despre care a scris în repetate rînduri cu o scăpărare a condeiului care mărturisea o reală apropiere afectivă. Izolarea sa de pînă la război era întreținută de reticențele unei conștiințe rănite și derutate. Decizia trecerii la acțiuni militante a fost precedată de gînduri și frămîntări răscolitoare. „Așa-zisul nostru «individualism» — scria Sebastian în 1935 — nu are nimic de împărțit cu o societate, în care nouă zecimi din oameni sunt ținuți în zdrobitoare condiții de inferioritate. Omenirea își va pune mai curînd sau mai tîrziu problema săracilor și a bogaților. Așa-zisul nostru «individualism» nu stă de-a curmezișul acestui drum”¹. Simpatia sa crescîndă pentru muncitori este legată și de antisemănătorismul organic, structural viziunii lui despre lume, viziune de citadin declarat care includea prezența omului de la mașini ca un dat esențial al existenței în evul modern. Vechile sale ezitări (sensibile în romanul *De două mii de ani*, unde — între alte probleme — teza „țărănească” a profesorului Ghiță Blidaru este pusă în cumpănă cu principiul industrializării, apărut de arhitectul Vieru), sînt resorbite în anii premergători războiului. Într-unul din primele articole publicate în revista „Muncă și Voie-bună”, M. Sebastian exprimă cu claritate punctul său de vedere: „Noi nu credem că mașinismul reprezintă o perversiune a suflului omenesc și nici nu oftăm după vremurile «patriarhale» ale carului cu boi. Mașina face din muncitor un tip omenesc evoluat, cunoscător al multor secrete tehnice. Dacă muncitorii reprezintă o categorie socială superioară, este tocmai pentru că munca lor se desfășoară într-un mediu de civilizație tehnică”². Modalitatea simplistă de explicare a superiorității proletariatului este, firește, inacceptabilă, dar deficiențele de formație nu exclud elementele unei gîndiri sociale avansate, la un scriitor care vedea viitorul aparținînd unor „alte forțe” sociale decît burghezia, și anume: „proletariatul și țărănimea”³.

Abordînd probleme ale teatrului muncitoresc, Sebastian va pleca de la ideea implicării noului public în acțiunea de înnoire a artei dramatice romînești. Cu alte cuvinte, nu vom întîlni în cronicile și articolele ce privesc teatrul pentru muncitori,

¹ Mihail Sebastian, *Cum am devenit huligan*, Ed. „Cultura Națională”, 1935, p. 61.

² *Muncitorii și drumeția*, M.V.B., I. 10, p. 18.

³ *Cum am devenit huligan*, p. 54.

un punct de vedere restrictiv care să reducă lucrările la necesitatea culturalizării unor spectatori fără diplome universitare. Mai întâi atrage atenția însemnătatea pe care criticul o acordă definirii sarcinilor specifice ale teatrului muncitoresc, care „trebuie să dobindească o și mai clară conștiință de sine”⁴. Comentînd tentativa lui Victor Ion Popa de a juca un clasic al antichității (Aristofan) în fața unei săli de oameni ai muncii, Sebastian observă că raportul dintre scenă și public obligă în acest caz la o teatralitate maximă a versiunii scenice, prin eliminarea oricărui element livresc. Regizorul a fost, după părerea cronicarului, obligat de structura socială a sălii „de a merge direct spre ceea ce este material teatral viu într-o operă, peste care au trecut veacurile”. Fără a trăda textul clasic, despre respectarea căruia Sebastian nu pierde nici aici prilejul de a insista, V. I. Popa a obținut — după părerea criticului — un spectacol de „culoare și vioiciune”, în ciuda ideii îndrăznețe „de a juca spectacolul în măști”. O comedie străveche a căpătat, așadar, din nou viață scenică prin raportarea resurselor ei la cerințele unui public extrem de nou. „Oamenii de teatru vor avea de gîndit și asupra celor ce se petrec pe scenă și asupra celor ce se întîmplă în sală”, conchide cronica într-un ultim omagiu adus receptivității unui public „plin de curiozitate”, avid de cultură.

Datele particulare ale acestei categorii de spectatori îl preocupă pe Mihail Sebastian nu o singură dată. „Publicul acestui teatru este un public viu”⁵, scrie el cu un alt prilej. Faptul că acest public este „în stare să asculte cu respect, ba chiar cu emoții, o mare operă de artă...” capătă o anume semnificație într-o vreme în care scenele centrale jucau, tăiatu, un repertoriu dezolant. Cel care scrisese în 1936 despre „teatrul cu punctele tăiate” pare să distingă în mișcările și reacțiile sălii din strada Uranus, semne bune pentru viitorul teatrului românesc, izolat artificial de problemele și răspunderile unui timp grav. În legătură cu aceste nădejdi trebuie pus și excelentul său articol, „Caragiale și marele public”⁶. Reintîlnim aici cu emoție entuziasmul acidulat al autorului *Ultimei ore*, susținînd încă o dată viabilitatea pieselor lui Caragiale. De data aceasta este mai ascuțit argumentată actualitatea criticii sociale, conținute în tipologia caragialescă. O mai precisă adresă o capătă și indicarea vinovaților în procesul nefiresc de îndepărtare a lui Caragiale de public, a cărui presupusă indiferență „a fost în oarecare măsură încurajată de indiferența oficială”.

Dar încă o dată, problema publicului nu este ridicată pentru a documenta asupra succesului sau căderilor unor piese, nu rămîne o problemă „de casă”. Mihail Sebastian are în vedere raportul interior dintre sală și scenă, participarea spectatorului la efortul artistic al interpretelor. Astfel, reprezentarea operelor lui Caragiale în fața „marelui public” devine implicit un izvor de noi obligații artistice și — mai ales — de noi rezolvări spectaculare. Marele public favorizează jucarea lui Caragiale și „altfel”, prin adăugirea unor variante inedite montărilor de prestigiu ale primei scene. Mărturisindu-și respectul pentru realizările de bună tradiție, Sebastian susține ideea unei emulații între teatre: „E bine ca din cînd în cînd, piesele lui Caragiale să părăsească scena Naționalului și să caute în alte teatre, interpreți noi, un public nou și o nouă rezonanță”. Pornind de la o idee fundamentală a teatrului de orientare politică, autorul articolului avea să răspundă fără înconjur neîncederii unor oameni de teatru cu privire la aflarea celui „public nou”, capabil să creeze ambianța necesară investigării inovatoare a textelor caragialeene. „În ce ne privește — scrie Mihail Sebastian — ne gîndim cu foarte multă curiozitate și încredere la răsunețul pe care piesele lui Caragiale l-ar putea avea în publicul muncitoresc.” La acest public cu suflet mare, acționînd dezinvolt în numele unei gîndiri adînci și nesofisticate, criticul dramatic, care, în repetate rînduri, rupsese lănci în bătălia pentru apărarea lui Caragiale, a găsit și o anume rivă justiciară. Atitudinea reprobabilă a detractorilor marelui dramaturg satiric avea să se oprească la porțile sălilor muncitorești, unde și Sebastian se încredințase că piesele lui Caragiale „vor găsi o primire care să răscumpere, măcar în parte, vechi nedreptăți”.

Comunicarea acestor observații și opinii ale unui scriitor care a iubit teatrul cu o luciditate ardentă se alătură informațiilor pe care le deținem cu privire la activitatea lui neobosită.

Mihail Sebastian a scris numai 18 ani. Marele număr de pagini lăsate posterității descoperă, dincolo de cunoscutul său zîmbet sceptic, pasiuni și credințe febrile care palpită în frazele sale de o aparență geometrică.

V. Mindra

⁴ M.V.B. I, 11, 1 sept. 1939.

⁵ M.V.B. I, 12, p. 26.

⁶ M.V.B. I, 2, p. 7.

TURNUL TEATRULUI NAȚIONAL DIN CLUJ LA BUCUREȘTI

INTERPREȚI AI SPECTACOLULUI „CONSTRUCTORUL SOLNESS”

de H. Ibsen



Septimiu Sever (Solness); Silvia Popovici (Hilde Wangell);
Șt. Braborescu (Knut Brovik); Melania Ursu (Kaia Fosli);
Maia Țipău (Alina); Miluță Lapteș (Doctorul Herdal);
George Mottol (Ragnar Brovik).





INTERPREȚI AI SPECTACOLULUI
„UNDINA“
 de Jean Giraudoux

Lucia Mureșan (Undina) și Vladimir Jurăscu (Hans); Dorina Stanca (Berta), Ionel Banu (Al doilea judecător) și Cornel Sava (Primul judecător); Ion Tilvan (Regele Undinelor); Rodica Dăminescu (Regina Isolda); Octavian Lăluț (Supra-intendentul); Maria Cupcea (Eugenie) și Gh. Cosma (Auguste)





INTERPREȚI AI SPECTACOLULUI

„FII CUMINTE, CRISTOFOR!”

de Aurel Baranga

Silvia Ghelan (Ema Bellea — Anca Stambulin); Aurel Giurumia (Cristofor Bellea); Gh. Cosma (Profesorul Stambulin); Daia Andron (Doamna Sava)

Desene de SILVAN

Prin Teatrele Din Țară

Sibiu

- „STAȚIA DE AUTOBUZ” de William Inge
- „ȘEFUL SECTORULUI SUFLETE” de Al. Mirodan
- „VULPEA ȘI STRUGURII” de G. Figueiredo

În geografia artistică a țării, teatrul din Sibiu are o prezență marcată prin spectacole de apreciazabilă ținută artistică. (E de ajuns să amintim de *Ferestre deschise* de Paul Everac, regia Mihai Dimiu — premiul I la decada dramaturgiei originale din 1960; *Oceanul* de Al. Stein, regia Mihai Raicu; *Prima zi de libertate* de L. Kruczkowski, regia Călin Florian — premiul III pentru regie, la Concursul tinerilor artiști din 1962.) Succesele obținute își au, credem, sursele în constanța și activă prezență a unor regizori care au animat ani la rând colectivul. Ne referim la regretatul director de scenă Radu Stanca — care a lucrat aici peste un deceniu —, la Mihai Dimiu, la Mihai Raicu, care, la rândul lor, au imprimat colectivului un caracter profesional ridicat, au urmărit acuratețea interpretării, au insistat asupra studiului adâncit al rolurilor, înscriind realizările teatrului pe o linie ascendentă.

În ceea ce privește colectivul actoricesc, se pare că aici, la Sibiu, nu s-au înregistrat fluctuații prea mari. În ultimii

trei ani, cei plecați din teatru se pot număra pe degetele unei singure mîini. Mărturie că nucleul actoricesc de bază — căruia i s-au adăugat recent, nu cu condiția de efemer, cinci absolvenți ai Institutului de teatru — găsește aici un climat favorabil creației, condiții prielnice pentru afirmare și creștere.

Repertoriul, de la înființare pînă în prezent, reflectă dorința teatrului de a oferi publicului opere dramatice cu certe valori. Alături de clasici ai dramaturgiei universale — Molière, Schiller, Goldoni, Cehov, Gogol, Shaw, Racine —, clasici români: Caragiale, Alecsandri, Delavrancea. Dramaturgia originală contemporană s-a bucurat de asemenea de atenția constantă a teatrului sibian; aici, au căpătat viață scenică unele din cele mai reprezentative lucrări ale dramaturgilor noștri de azi.

În pragul celei de-a optsprezecea stațiuni, cînd colectivul teatrului se află în plin proces de maturizare, credem totuși că el ar trebui să înfrunte cu mai mult curaj marile repertorii clasice universale.

În fața acestuia, se observă o oarecare timiditate din partea teatrului. Printre 46 de piese prezentate în ultimele șapte stagioni, nu figurează la acest capitol decât trei: *Școala nevestelor* de Molière, *Impri-cinații* de Racine și, foarte recent, *Cymbeline* de Shakespeare. Ceea ce ni se pare destul de puțin încă. O foarte scurtă incursiune în teatrul romantic; teatrul lui Ibsen, Gorki are filele nerăsfite pe masa secretariatului literar, dramaturgia lui Shaw e foarte puțin cercetată în lumina posibilităților de montare a unor noi lucrări. Colectivul sibian rămîne cumva dator și dramaturgiei universale *contemporane*. Îndeosebi lui Brecht, lui Dürrenmatt, ca să cităm doar două nume. Prudența față de această dramaturgie o socotim exagerată. E bine ca teatrul să îndrăznească mai mult.

* * *

În prezent, direcția artistică a scenei sibiene este semnată de cele mai multe ori de Ianis Veakis și Ariana Kunner-Stoica. Cel dintîi este un regizor cu o mai mare experiență, un bun pedagog, echilibrat, limpede și sobru în expresie; Ariana Kunner-Stoica, temperament viu, mobil, preocupată de găsirea ineditului în expresia scenică a spectacolului, manifestă uneori tendințe de originalitate cu orice preț.

Aceste atribute se găsesc și în spectacolele văzute în primele zile ale lunii aprilie, montări din cele mai recente ale acestei stagioni. În *Stația de autobuz* de W. Inge, rezultatele lui Ianis Veakis în munca cu actorii sînt dintre cele mai fructuoase. Personajele au relief, relațiile între ele sînt bine conduse; în ciuda structurii polifonice a piesei, conflictul este exprimat concis și limpede. Psihologicul nu este sacrificat în favoarea pitorescului (asistăm totuși la o piesă cu cow-boy cu chitară, cu un șerif care împarte dreptatea, dar și cîțiva pumni, după care se înduioșează și oblojește rănile celui molestat, o cîntăreță de varieteu care își dezvăluie farmecul vocii și al picioarelor etc.). Spectacolul, de frumoasă ținută (în decorul, atent la detaliul sugestiv, al Elenei Veakis), nu izbuteste să spună totuși prea mult, întrucît piesa, mai mult descriptivă, de culoare, nu-și propune să rezolve mari probleme, autorul ocolind zonele grave.

Se rețin din acest spectacol: Costel Rădulescu (Dr. Lyman), un actor matur, stăpîn pe un bun meșteșug; Avram Bessoiu, o prezență scenică care se impune printr-un joc reținut, sobru; Ovidiu Stoichiță,

senșibil, concentrat; Nicu Niculescu, cu știința de a valorifica poezia unui text; Angela Albani, cu real farmec scenic.

În *Șeful sectorului suflute* de Al. Mirodan, Ariana Kunner-Stoica încearcă să realizeze o imagine scenică într-o modalitate apropiată de agitatoric. Distribuția e îndrăzneată: în rolurile principale doi tineri absolvenți — Adina Atanasiu-Poenaru și Sebastian Papaiani. Parțial, munca cu acești actori a dat rezultate bune. Adina Atanasiu-Poenaru sugerează universul de gîndire al Magdalenei, cu tristețile, neliniștile și aspirațiile ei. Conflictul cu Horațiu (interpretat de Ion Ghișe cu reală forță de caracterizare) capătă dimensiunile cuvenite. În ipostaza Gore, Sebastian Papaiani — secondat cu vervă de Mihail Stan (Costică) — are o cantitate expresivă. Dar în rolul Șeful ni se pare că regizoarea l-a îndepărtat de la datele personajului. De aceea, chipul pe care îl realizează Sebastian Papaiani se apropie mai mult de un iluzionist, de un magician, decât de semnificația simbolului din text. Imaginea voită de Mirodan este astfel sărăcită, deformată. Dincolo de neajunsurile concepției rolului, actorul are momente cînd nu e lipsit de căldură sufletească, e avîntat fără a fi retoric, visător fără a-și pierde luciditatea. Revenind la punerea în scenă, nu am înțeles de ce regizoarea a adus la același numitor planurile ficțiune-realitate; de ce Șeful se plimbă prin sală, în timp ce în scenă, rămîne prea mult spațiu neutilizat. Decorul (Valeriu Moiescu) ni se pare voit inexpressiv, poate în scopul de a caracteriza viața de pînă acum a Magdalenei, dar impropriu pentru desfășurarea secvențelor de vis — mai ales cînd luminile rămîn aproape invariabil reci. Pianul din camera Magdalenei, imaginat de scenograf, constituie o prezență scenică frumoasă, dar în vădită contradicție cu textul.

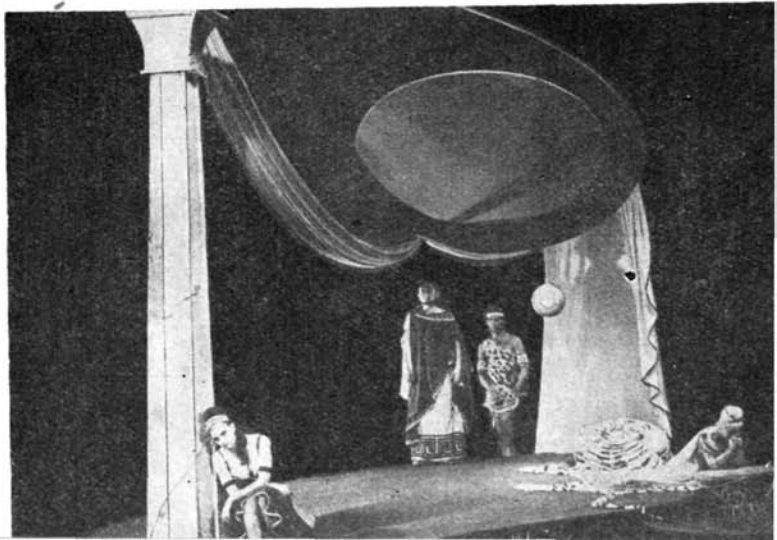
Spectacolul *Vulpea și strugurii* de G. Figueiredo (regia Iamandi Șerban) se desfășoară la o temperatură medie. Esop (T. Portărescu) nu are suficientă expresivitate, neizbutind să reliefeze întrutotul ideea dramatică. Poate și din cauză că în Xantos, Mircea Hîndoreanu — cu verva-i comică binecunoscută — se detașează prea mult de ansamblu, inundă scena cu inflexiunile vocii sale, se privește și se ascultă cam mult pe sine, fără ca regizorul să-i fi cenzurat aceste porniri. S-au bucurat de interpretări corecte celelalte roluri — Agnostos (Romeo Mogoș), Cleia (Maria Magda), Melita (Eugenia Barcan). În decorul Mariei Bodor există o încercare de metaforizare puțin naivă: o co-

Adina Atanasiu-Poenaru
(Magdalena) și Sebastian
Papaiani (Șeful-Gore) în
„Șeful sectorului suflete”
de Al. Mirodan



Angela Albani (Cherie) și
Ovidiu Stoichiță (Jo) în
„Stația de autobuz” de
William Inge

Sanda Maria Dandu (Me-
lita), Mircea Hindoreanu
(Xantos), Mihai Popovici
(Etiopianul) și Maria
Magda (Cleia) în „Vul-
pea și strugurii” de G.
Figuciredo



loană care se rotește alb-negru (jumăta-tea albă este îndreptată cu fața spre pu-blic, cît timp Esop se află în scenă; ju-mătatea neagră, cînd e absent). În schimb, costumele — semnate tot de Maria Bo-dor — sînt schițate cu fantezie.

Spectacolele stagiunii curente nu pot fi socotite decît în parte definatorii pentru teatrul sibian; ele nu dau măsura exactă a nivelului de dezvoltare al colectivului, a potențialului său artistic.

În programul permanent al teatrului ar trebui să fie înscrisă, în afară de o sporită exigență față de repertoriu, și o lărgire a sferei sale, preocuparea mai fermă pentru profesionalizarea colectivului, o mai mare atenție măiestriei actoricești. Se poate apela și la forme nefolo-

site încă aici: studio experimental, cercuri profesionale, dezbateri de creație și, desigur, și altele. Conducerea teatrului preconizează de altfel asemenea forme. Ele se află încă într-un stadiu incipient și e de dorit să fie definitive și puse în aplicare în viitoarea stagiune. În asig-urarea creșterii profesionale a colectivului, un rol însemnat îl deține conducerea artistică a teatrului, regizorii. O colabora-re mai strînsă între ei ar sluji cu eficiență bunului mers al teatrului, sporind răspunderea colectivă și preocuparea per-manentă de perspectivele lui. Colectivul sibian nu poate să se mulțumească cu succesele de pînă acum. Ele se cer depă-șite cu îndrăzneală, cu ambiția mersului înainte.

Ilie Rusu

Pitești

- „MARELE FLUVIU ÎȘI ADUNĂ APELE“ de Dan Tărchilă
- „FII CUMINTE, CRISTOFOR!“ de Aurel Baranga
- „PERIPEȚIILE LUI PAPKIN“ de Al. Fredro
- „MINCINOSUL“ de Goldoni
- „CANIOTA“ de Labiche

O vizită de mai multe zile la un teatru de regiune, ca „Al. Davila“ din Pitești, oferă cronicarului posibilitatea cunoașterii — deși nu în detaliu și în particularități — a stadiului actual de dezvoltare a proble-melor mari ce frămîntă colectivul creator.

Cum e și firesc, primul lucru asupra căruia am meditat mai îndelung a fost repertoriul stagiunii piteștene. În această direcție, Teatrul „Al. Davila“ ne-a obiș-nuit, de mai mulți ani, cu un număr re-lativ mare de „premiere pe țară“. Faima dobîndită nu este infirmată nici de alcă-tuirea repertoriului ultimei stagiuni, din care notăm trei premiere pe țară: *Peri-pețile lui Papkin* de Al. Fredro, *Caniota* de Labiche și *Fii cuminți, Cristofor!* de A. Baranga. În eventualitatea că princi-pala grijă care prezidează la stabilirea repertoriului ar fi aceea de a oferi, cu orice preț, cît mai multe premiere pe țară, nu știm dacă ne-am afla pe terenul celui mai ferm și infailibil criteriu. Este în-

tr-adevăr o performanță să montezi trei premiere pe țară într-o singură stagiune, dar este oare acesta principiul cel mai potrivit? Nu duce el la o anumită îngus-tare a orizontului, a cuprinderii tematice? Nu generează situații în care se joacă un vodevil de la 1864 (*Caniota*), o comedie de la 1750 (*Mincinosul* de Goldoni — e drept, aceasta nu în premieră pe țară), o altă comedie, de la 1834 (*Papkin*, a lui Fredro, care nu este altceva decît un Gol-doni polonez, însă mult mai mic și mai lipsit de sare), iar alături de ele, ținînd cumpăna actualității, *Fii cuminți, Cristo-for!* și *Marele fluviu își adună apele* de Dan Tărchilă (spectacol pregătit în cin-stea celei de a XX-a aniversări a Elibe-rării)? Nu este cumva sufocat repertoriul teatrului de secolele al XVIII-lea și al XIX-lea? Nu ar fi poate mai indicat ca, fără a neglija repertoriul clasic, dar *ma-rele* repertoriu clasic, teatrul să aibă o poartă mai larg deschisă spre cel contem-poran și cu precădere spre cel original?

Din câte știm, teatrul din Pitești a intenționat să pună în scenă *Moartea unui artist* de H. Lovinescu și propunerea i-a fost refuzată. De ce această neîncredere și de ce teatrul a cedat cu atîtă ușurință? Vrem să spunem că, în ultimă instanță, „premiera pe țară” nu trebuie să devină un scop, un punct de program, o preocupare obsedantă, și că — la fixarea repertoriului — e mai firesc să precumpănească principiul echilibrului, criteriul contemporaneității și al servirii multilaterale a spectatorului de astăzi.

* * *

Succesele obținute pînă acum în sectorul regizoral de către Jean Stopler și Constantin Dinischiotu (acesta din urmă ca invitat) atestă calitățile celor doi directori de scenă, fantezia și îndrăzneala lor profesională, încercarea de a sparge anumite tipare, chiar dacă această încercare nu se soldează totdeauna cu rezultate unanim recunoscute. Un spectacol ca *Mincinosul*, de pildă, pus în scenă de Jean Stopler, în decorurile lui Emil Moise, se recomandă prin acuratețea și claritatea concepției regizorale, prin transmiterea integrală a acestei clarități, spre deosebire de *Peripețiile lui Papkin*, care, deși mai puțin „tradiționalist” ca viziune scenică, mai ingenios ca intenții, ni s-a părut totuși un spectacol mai puțin permeabil, tocmai din cauza unor nelimepezimi, a unor zone incerte, a unor confuzii. În *Mincinosul* am remarcat efortul regizorului de a imprima note distincte jocului fiecărui actor, de a portretiza personajele literare ca personaje scenice, de a le diferenția, fie prin debitul verbal, fie printr-un gest expresiv, caracteristic. Sînt de subliniat, în acest sens, mobilitatea, nu exagerată, și sfătoșenia cumpănita a lui Arlecchino — care a apărut ca un erou simplu, fără cordele, panglicuțe, gestulețe, reverențe etc. —, agitația, febrilitatea și poezia Colombinei, jocul nervos, acidulat al celor două surori — Beatrice și Rosaura —, distincția falsă, superficialitatea drapată în seriozitate și „sinceritate” a lui Lelio etc. În acest spectacol, actorii au luat personajele cînd în serios, cînd în glumă, după cum a fost cazul, uneori au cochetat cu ele, păzind însă măsura și negreșind alternanța.

În poemul dramatic *Marele fluviu își adună apele* (regia C. Dinischiotu), relevabilă ni s-a părut simbioza reușită între țelul politic, mobilizator, agitatoric al spectacolului și modalitatea artistică de împlinire a acestui scop. Îndrumați cu siguranță de regizor, actorii au jucat cu o mare simplitate și sinceritate, izbutind scene de înalt dramatism și autentică emo-

ție. Rolurile Caterina, Milan, Victor Eliad, Oniga s-au bucurat de interpretări energice, calde, vibrante, care au găsit calea cea mai dreaptă de la actor la rol, și de la acesta la inima și înțelegerea spectatorului.

În celelalte spectacole, fermitatea și inspirația regizorală ni s-au părut mai scăzute, am sesizat chiar unele repetări, alunecări spre comicul violent, spre folosirea unor culori și ritmuri prea tari. Astfel, după un început foarte bun, cu scene de veselie fină, spectacolul *Caniota* a coborît tot mai mult spre îngroșare și grotesc, supralicitînd stilul vodevilesc pînă la a-l degenera în comic de bilci („Traiteau de foire”).

Un schimb de experiență în problemele regiei ar suscita un mare interes în sinul colectivului, ar stimula varietatea concepțiilor, poate și solicitarea unor forțe noi. Din câte ne-am putut da seama, regizorii de aici sînt ei înșiși dornici de asemenea confruntări și colaborări cu alți colegi de breaslă.

Unii actori, pe care i-am remarcat și cu alte prilejuri, își reconfirmă calitățile și în spectacolele din această stagiune. Ne vom limita la o enumerare incompletă și o caracterizare mai mult decît sumară a cîtorva dintre ei. Astfel, Telly Barbu, după ce ne-a demonstrat o bună stăpînire a artei insinuării în rolul doamnei Sava (*Fii cuminte, Cristofor!*), a construit pe cinism și bestialitate rolul episodic al Directoarei azilului (*Marele fluviu*), reușind o compoziție în care acțița devenise de nerecunoscut. Ileana Zărnescu, impresionantă, convingătoare în Caterina (*Marele fluviu*), s-a integrat mai puțin rolului Pităresei (*Papkin*). Ion Focșa a reliefat stîngăcia și farmecul personal al profesorului Stambuliu (*Fii cuminte, Cristofor!*), s-a identificat cu fermitatea și umanismul comunistului Eliad (*Marele fluviu*) și a subliniat ridicolul și aerul provincial al lui Cordenbois (*Caniota*). Dem. Niculescu, un actor de frumoase resurse comice, a dat viață lui Papkin într-un mod cam încărcat și agitat, în schimb a creat cu talent un Champbourcy (*Caniota*) grosolan, dar cu pretenții de om manierat. Am fi foarte curioși să-l vedem pe acest înzestrat actor distribuit într-un rol de comedie contemporană, unde farmecul său propriu, nealterat de „viziuni” regizorale, s-ar putea valorifica cu mare succes. În rolul dublu din *Fii cuminte, Cristofor!*, Ileana Focșa a reușit treceri marcate de la aparent frivolă Ancă la aparent posaca Emă; actrița a avut de asemenea o interesantă compoziție în rolul Leonida, fata bătrînă din *Caniota*. Const.

Zărnescu, deținând multe din datele personajului Lelio (*Mincinosul*), i-a conferit acestuia o bună doză de autenticitate, reușita sa fiind aici mai deplină decât în rolul lui Cristofor Bellea. Victor (*Marele fluviu*), în interpretarea lui Nicolae Dinică, a avut noblețe și căldură, în schimb actorul s-a acomodat mai greu personajului Waclaw (*Papkin*).

Printre interpretările valoroase, care au dovedit talent și străduința de a crește, de la stagiune la stagiune, amintim pe Corneliu Poenaru (Ottavio, Milan), Vivi Popescu (Colombina), Valeriu Buciu (Arlecchino), Adrian Grigoriu (Felix Renaudier), Mioara Iatan (Blanche și Clara), Nae Cosmescu (Mihai și Sylvain), Ion Băncănu (Colladan).

Reflectând asupra câtorva probleme de ordin general privitoare la teatrul din Pitești, ne întrebăm: există oare aici o „școală”, cu un profil bine stabilit și trăsături distincte? A ajuns echipa la posibilitatea de a da spectacole de mare strălucire? După părerea noastră, încă nu. Colectivul numără talente și forțe autentice, apoi o seamă de „utilități”, în sfârșit, elemente mai slab înzestrate. Deci trupa nu este încă omogenă, decât, cel mult, într-o anumită parte a sa, și anume aceea care reprezintă un grup fruntaș. Nucleul acesta, realmente valoros, are datoria să devină germenul unor căutări care să ducă la spectacole mari, repre-

zentative pentru calitatea artistică a colectivului.

Aproape în toate comediile din această stagiune am observat, pe lângă laturile pozitive semnalate mai sus, fapte facile, neartistice: abuzuri de mișcare, căderi bufe, ciocniri între actori, răsturnarea unor mobile, gestică debordantă, excese vocale. Ce trădează supralicitarea acestui arsenal mult prea încărcat? Insuficiență încredere în valoarea textului, în succulența comediei, în puterea acestuia de a provoca hazul spectatorilor prin replică și idee. Mai înseamnă, de asemenea, scăzută credință în capacitatea actorilor de a juca pe nuanțe și sugestii, pe efecte fine și umor subtil. După părerea noastră, în colectivul de aici sînt actori capabili să răspundă celor mai rafinate și moderne cerințe de artă interpretativă, bucurându-se să lepede mijloacele depășite, demodate, învechite: bastonadele, bufonadele, busculadele etc.

Socotim că pentru depășirea stadiului actual se impune teatrului din Pitești preocuparea pentru o viață profesională complexă. Sînt necesare discuții, dezbateri și o atmosferă de mai mare efervescență, care să rodească spectacole mai valoroase, care să nască un stil *propriu*. Este necesară crearea celui climat cultural care să contribuie la lărgirea orizontului artistic al actorului, la extinderea universului său estetic de cunoștințe generale și, în consecință, să-i adîncească specializarea.

Mihai Florea

Birlad

• „JOCUL DE-A VACANȚA” de Mihail Sebastian

• „MITICĂ POPESCU” de Camil Petrescu

• „ULISE ȘI... COINCIDENȚELE”

de Mircea Șeptilici și Gh. Dumbrăveanu

• „DOI TINERI DIN VERONA” de Shakespeare

• „O FAMILIE ÎNDOLIAȚĂ” de Branislav Nușici

Înființat la 15 septembrie 1955, Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad va împlini, peste cîteva luni, zece ani de activitate artistică. Iată un și mai bun prilej de a încerca să-i cunoaștem antecedentele și stadiul actual de evoluție, de a întreprin-

de o scurtă analiză a existenței sale, așa cum se particularizează ea acum, în cea de a noua stagiune. Din cele opt spectacole înscrise în repertoriul acestei stagiuni, noi am văzut cinci — și anume: *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian.

Smaranda Manoliu - Herford (Circe) și Mircea Herford (Ulise) în „Ulise și... coincidențele” de Mircea Șeptilici și Gh. Dumbrăveanu



Mitică Popescu de Camil Petrescu, *Ulise și... coincidențele* de Mircea Șeptilici și Gh. Dumbrăveanu, *O familie îndoliată* de Branslav Nușici, *Doi tineri din Verona* de Shakespeare. Adăugind acestor cinci spectacole *Hipnoza* de Ștefan Berciu și *Copacii mor în picioare* de A. Cassona (a căror premieră urmează să aibă loc până la închiderea stagiunii), repertoriul actual al teatrului din Birlad ni se arată orientat cu precădere către comedie. Alegerea titlurilor, în bună măsură judicioasă, oferă posibilitatea cunoașterii unor lucrări valoroase din dramaturgia clasică românească și din cea clasică universală. Dar comedia ocupă aproape jumătate din totalul pieselor montate aici de la înființarea teatrului (32 din 67 de piese), ceea ce reflectă și o anumită orientare a colectivului către satisfacerea unilaterală a gustului public.

Colectivul, alcătuit din treizeci de actori, doi regizori permanenți (Cristian Nacu și Tiberiu Penția), un pictor-scenograf (Al. Olivan), se află acum, pare-se, în stadiul unor căutări, în măsură să-i valorifice potențialul, să-i structureze dezvoltarea și profilul. Desele fluctuații care au avut loc aici, fără mișcare repetată a ansamblului, instabilitatea au împiedicat multă vreme concentrarea firească a forțelor colectivului pe anumite direcții de perspectivă, care să-i asigure în primul rând nu continuitatea, ci mai ales evoluția în activitate. Strădania conducerii actuale a teatrului este orientată cu precădere în această direcție. Astfel, una din căile rodnice, fructificate mai larg în actuala stagiune, este aceea a colaborării cu unele

personalități artistice din afară. Au fost invitați, de pildă, doi regizori de prestigiu din Capitală, Mihai Zirra și Ion Olteanu, precum și doi pictori-scenografi, Mircea Marosin și Puiu Ganea. În bună măsură, prezența lor a avut darul de a stimula resursele colectivului, de a-i lărgi perspectiva de lucru; și cel puțin în două cazuri s-au putut obține rezultate meritorii. Spectacolul *O familie îndoliată* (regia Ion Olteanu) s-a caracterizat printr-o unitate de fond, care a conferit întregii reprezentări o semnificație estetică precisă, apoi, o unitate de expresie, o fericită îmbinare a valorilor interpretative într-un tot organic, bine sudat, bine îndrumat. *Doi tineri din Verona* poate fi apreciat mai cu seamă pentru frumusețea și ingeniozitatea plastică, datorate aici lui Mircea Marosin. Totodată, colaborarea cu acest pictor-scenograf a avut darul de a antrena colectivul de interpreți spre o mișcare vioaie, solicitată de schimbările de decor făcute la scenă deschisă. Inscrisura comediei *Mitică Popescu* în repertoriul teatrului birlădean a căpătat semnificația unui triplu „debut” în dramaturgia lui Camil Petrescu: a colectivului, a regizorului (Mihai Zirra) și a interpretului principal. Descifrarea și transpunerea scenică a unui text din dramaturgia lui Camil Petrescu presupun, mai mult decât de obicei, studiu aprofundat și stăpânire deplină a mijloacelor de expresie. *Mitică Popescu* a fost deci pentru colectivul birlădean — în intenție — o întreprindere utilă. La capitolul prezențelor bucoreștene, mai puțin elocventă ni s-a părut a fi colaborarea cu pictorul-scenograf Puiu

Ganea, al cărui decor la *Jocul de-a vacanța* avea ceva uscat, mohorât, fără suficientă aderență la text.

O familie indoliată ni s-a părut a fi reprezentarea care exprimă complet și cel mai bine tendința colectivului de a-și afla o anumită omogenizare și echilibrare a valorilor. Regizorul n-a simplificat datele textului, nici n-a forțat semnificațiile lui către o accentuare pregnant satirică — deși o asemenea tentă ar fi fost poate necesară —, ci a insistat asupra psihologiei personajelor, depistînd cu tact și fermitate reacțiile fiecărei individualități în parte față de perspectivele seducătoare moșteniri care-i adună laolaltă și-i desparte, prin jocul nefast al intereselor. De fapt, asta este piesa, și tocmai de aceea apreciem viziunea și maniera regizorală în care a fost transpusă. În această privință, izbutite sînt mai întîi individualitățile, prin felul cum au fost alese și grupate în cuplurile E. Mihalache (Tanasie) — Marina Banu (Vida); C. Botez (Proca) — Dudaș Olian (Ghina) etc., apoi măștile respective, ca și nuanțele deosebiri de atitudine și intonație. Raporturile dintre aceste individualități sînt izbutit caracterizate, în scenă menținîndu-se permanent un anume freemăt, o mișcare continuă, precisă, plină de efect, care subliniază de fiecare dată intențiile eroilor și le ridiculizează prin accente și detalii cu tîlc.

Rezultate apreciable se obțin și în *Doi tineri din Verona*, prima piesă de

Pușu Novacescu (Patroana) și Dimitrie Bitang (Mitică Popescu) în „Mitică Popescu” de Camil Petrescu



Shakespeare prezentată pe scena teatrlului din Birlad în cei aproape zece ani de activitate. Doi arlecchini introduși în reprezentare capătă atributele unor comentatori populari, care, uneori prin mimică și dans, alții prin participare nemijlocită la acțiune, exprimă o anumită stare de spirit, stimulează o anume ambianță, subliniază cîteva idei. E suficient să amintim aici scena care se petrece în grădina Iuliei, cadru ce ia naștere sub ochii noștri, prin cîteva flori înfipte de arlecchini pe scenă. Spațiul se împrosopătează parcă, și nouă nu ne mai rămîne decît să admirăm, încă o dată, inventivitatea scenografului și să o așteptăm, în consecință, și pe aceea a regizorului (Cristian Nacu). Dar regia a fost, ca să spunem așa, mai circumspectă, nu și-a îngăduit (sau n-a găsit) soluții la fel de ingenioase, păstrîndu-se pentru o transpunere corectă, pentru o anume concentrare și limpezire a firelor acțiunii, pentru o echilibrare a ritmului și o deslușire exactă a sensurilor intrigii. Această intenție s-a realizat parțial datorită unei distribuiri raționale a forțelor actoricești, dar nu într-o asemenea măsură încît să ne încînte și să ne entuziasmeze prin fantezie inedită.

Rațională, distribuția forțelor actoricești — în sensul că s-au folosit în bună parte valorile cele mai apropiate fizionomici rolurilor — suportă, în ce privește actul interpretativ ca atare, o mai atentă gradație a nuanțelor, pentru a nu le limita, de exemplu, la anume oscilații de ton și prestanță (Daniel Constantin — Valentin), la un fel de fixitate a atitudinilor (Constantin Petrican — Proteus), sau la încercări de caricaturizare cu totul penibile (Elefterie Mihalache — Thurio).

Nefinisată încă, lipsită de o unitate de fond și de perspectivă, ni s-a părut reprezentarea celor doi clasici romîni. Comedia lui Camil Petrescu, *Mitică Popescu*, are o desfășurare lipsită de accente și ritm, și e păcat că regizorul n-a intervenit în înviorarea atmosferei din actul întîi, sau în estomparea unor vulgarități actoricești în actul doi; în general, în conturarea mai decisă, mai pregnantă a caracterelor. *Jocul de-a vacanța* (regizat de secretarul literar Vasile Mălinescu) rămîne deficitar, nu atît prin orientare, cît prin transpunerea într-o manieră lipsită de consecvență și profunzimea necesare a unor intenții vădit poetice.

* * *

Ulise și... coincidențele, comedie originală de Mircea Șeptilici și Gh. Dumbrăveanu, este premiera pe țară a teatrlului din

Birlad. Piesa nu-și propune să fie o satiră sau o comedie de moravuri, ci pur și simplu o farsă la adresa abaterilor de la normele etice ale familiei. Andrei își petrece concediul la mare — fără soția sa, și o cunoaște pe Gina, tinăra nefericită în căsnicie, divorțată și venită într-o vacanță consolatoare. Andrei își impune un sever anonimat, comparînd mica lor aventură cu ... legendara legătură dintre Circe și Ulise! Vacanța sfinșită, ei se despart pentru „totdeauna“, dar se întâlnesc chiar a doua sau a treia zi în casa lui Andrei, printr-o coincidență asupra căreia nu e cazul să insistăm. Trebuie să recunoaștem că pînă aici autorii își conduc cu o anumită abilitate personajele; dar de aici încolo, fantezia, atîta cit e, dispare, iar ceea ce urmează nu mai are nici haz și nici înțeles serios, deși autorii se ambiționează în continuare să fie înduioșați de suferințele Ginei. S-au făcut, e drept, la prima ședință a Consiliului artistic, unele rezerve îndreptățite cu privire la piesă, au fost, se pare, și cîteva abțineri, dar asta n-a determinat colectivul de interpreți, în frunte cu regizorul Tiberiu Penția, să opteze pentru o soluție de reconsiderare îndrăzneată a textului, să caute acele elemente care ar putea masca fragilitatea acestuia printr-o fantezie suplă și ingenioasă.

* * *

Se resimte în teatrul din Birlad o tendință de înțelegere limitată a îndatoririi de a forma gustul publicului. Colectivul este vădit tentat să acorde un credit prea mare facilității — de fond și de expresie —, ocolind impunerea cu precădere a producțiilor de reală ținută artistică, cum ar fi *O familie îndoliată*, spectacol mai timid popularizat decît celelalte, dintr-o anumită rezervă inexplicabilă față de interesul pe care-l poate stîrni textul.

Teatrul din Birlad dispune de elemente actorești în măsură să asigure o creștere reală a calității spectacolelor sale. În ultimele două stagioni au venit aici din alte colective aproximativ 12 actori, iar numărul actual al tinerilor acoperă aproape jumătate din cifra totală a membrilor săi. Cei mai noi interpreți sînt absolvenții Constantin Birliba, Daniel Constantin, Vladimir Juravle și actrița Zoe Muscan, transferată recent de la București. Pe Constantin Birliba nu l-am văzut decît în trei apariții episodice, cu totul neconcludente. Vladimir Juravle (Secretarul general în *Mitică Popescu*, Hangiul în *Doi tineri din Verona*) se achită deocamdată conștiincios de sarcinile sale, dar se



Scenă din „O familie îndoliată“ de Branislav Nușci

pare că, asemenea colegului său, nu și-a găsit încă utilizarea deplină. Daniel Constantin (Valentin în *Doi tineri din Verona*) demonstrează evidente aptitudini pentru roluri de asemenea factură, știind să se concentreze și să-și dozeze în joc emoțiile lăuntrice. Zoe Muscan (Danița din *O familie îndoliată*) atestă, de asemenea, însușiri de profunzime dramatică, de lachonism și simplitate în joc. Interpreții a două roluri principale sînt de asemenea tineri: Livia Ungureanu (Corina în *Jocul de-a vacanța*) și Dimitrie Bitang (Mitică Popescu). Actrița de intuiție, Livia Ungureanu în rolul Corinei are exuberanța necesară și ar avea și un anume farmec liric, dacă n-ar cocheta prea mult cu personajul, dacă n-ar fi prea încîntată de sonoritatea vocii sale și dacă ar ascunde nu o mare irascibilitate, ci marea amărăciune a unui suflet pur și visător. Dimitrie Bitang (interpretul lui Piticescu în *Sonnet pentru o păpușă* la Petroșeni) joacă cu aceeași dezinvoltură pe care i-am admirat-o în acel spectacol, cîștigă repede simpatia spectatorului și nu o dezmințe ușor, pentru că, pe lîngă o excelentă

spontaneitate și disponibilitate scenică, are un farmec personal indiscutabil; un farmec pe care îl împrumută și personajului său, Mitică Popescu (și asta certifică succesul de care se bucură reprezentăția, totalizând pînă în prezent cel mai mare număr de spectacole), fără a împrumuta însă, la rîndu-i, de la dînsul acea bravadă cuceritoare, caracteristică tipului lui Camil Petrescu. Asta explică de ce personajul său e mai timid decît ar trebui, mai neutru decît se cuvine. În *Doi tineri din Verona*, D. Bitang relevă trăsăturile de ironie și bonomie populară ale lui Speed, realizînd un personaj autentic, viu, care se reține. Mai șters parcă în Micia din *O familie îndoliată*, acest actor realmente înzestrat trebuie să cîștige mai multă siguranță și discernămint al detaliilor, spre a-și feri rolurile pe care le abordează, „cu aplomb”, de o anumită uniformitate. Partenera lui în *Mitică Popescu*, Pușa Novacescu (Patroana) are prezență scenică, știe să exprime cu o candidă sinceritate unele emoții, însă nu posedă siguranța și forța necesare construirii complexe a unui personaj, ceea ce determină ca personajul să circule multă vreme anonim prin scenă, fără a ne comunica un gînd, un sentiment. Printre actorii tineri se remarcă și Smaranda Manoliu-Herford, care rostește versurile Silviei din *Doi tineri din Verona* cu o dicțiune îngrijită, clară, dar răminînd încă datoare acestui personaj fermecător, care provoacă, la urmei urmei, fără voia sa, încurcăturile intrigii. În *Ulise și... coincidențele*, aceeași actriță a redat cu multă seriozitate suferințele Ginei, integrîndu-se astfel, după cum am văzut, în indicațiile regizorale. O izbutită creație actoricească demonstrează calitățile actriței Valy Mihalache; în rolul delicat și dificil al Iuliei, din comedia lui Shakespeare, interpreta îi surprinde exact nuanțele, limpede, sincer și emoționant. Împreună cu Gina Ionel, interpreta Lucettei, alcătuiește cuplul cel mai omogen din spectacol. Constantin Petrican, interpret a două roluri principale (Proteus și Ștefan Valeriu) le duce la bun sfîrșit în cea mai mare parte, dar cu o rigiditate vizibilă, mai ales în Ștefan Valeriu. Compensînd-o pe Corina, personajul pare a ascunde o atît de mare amărăciune, că nu mai e capabil să se lase furat de seducția ei. Momentele de trufie sînt bine redade, cele de duioșie și lirism sînt mai neutre, lipsite de emoție.

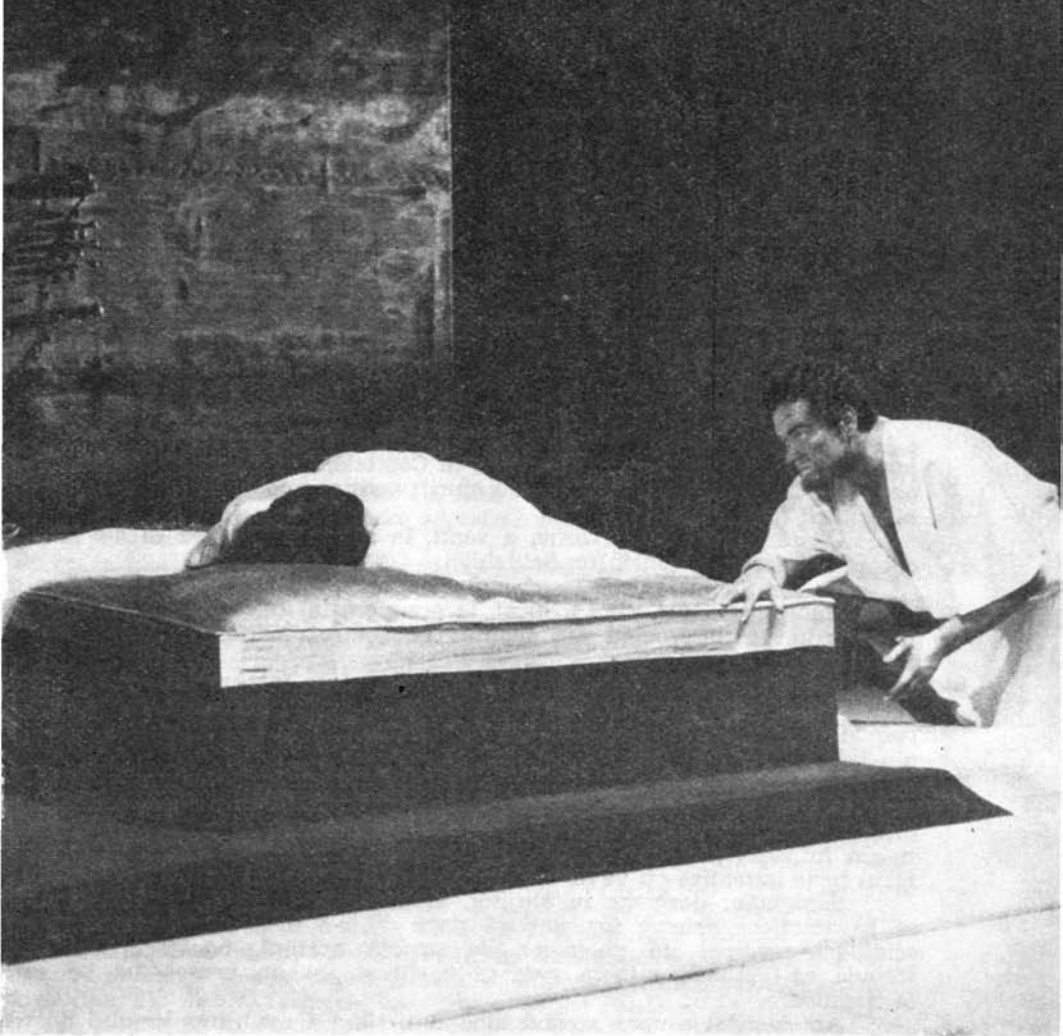
Alături de debutanți tineri sau foarte tineri actori, pe scenă evoluează, firește, și actori din generații mai vîrstnice: Constantin Vurtejanu, Călin Botez, Du-

duța Olian, Maria Maximilian etc. Contribuția lor la reușita spectacolului *O familie îndoliată*, îndeosebi, este hotărîtoare. Ce diferențe pot exista, totodată, de la un spectacol la altul, de la o regie la alta, în persoana aceluiași interpret! Ce portret viu și sugestiv poate să realizeze Călin Botez, de pildă, în Proca din comedia lui Nușici, și cît de săracă este expresia sa în rolul atît de poetic al lui Bogoiu din comedia lui Sebastian. Cît este de nerecunoscut Elefterie Mihalache în Tanasie, din piesa aceluiași Nușici, față de încercarea penibilă de caricaturizare a lui Thurio, în piesa lui Shakespeare. Asemenea inconsecvențe se simt și în jocul lui Constantin Vurtejanu, un actor de altfel stăpîn pe mijloacele sale. Am apreciat profunzimea cu care a rostit înțeleptele aforisme ale lui Launce (*Doi tineri din Verona*), inspirata schiță satirică a Subdirectorului (*Mitică Popescu*), abilitatea în caricaturizarea unui personaj dificil ca Agaton (*O familie îndoliată*).

În încheierea acestei caracterizări succinte, menționăm calitățile unor actori ca Elena Petrican, Zaharia Volbea, Titorel Pătrașcu, al căror aport ni s-a părut, în rolurile văzute, serios și de bun-gust artistic. Portretul pe care-l schițează, de pildă, Titorel Pătrașcu (Jean Goldenberg) în piesa lui Camil Petrescu conține multă profunzime și subtilă inteligență scenică. În completare, trebuie să spunem că aportul pictorului-scenograf Al. Olian este inconsecvent. Am văzut, sub semnătura lui, decoruri reușite (*O familie îndoliată*) care sugerează cu mijloace dintre cele mai simple (cîteva panouri, trei candelabre, o platformă de birne în tavan), ambianța unei locuințe care devine, timp de cîteva ore, cîmpul de pradă al unor făpturi dezumanizate; și am văzut decoruri sărăcăcioase (*Ulise și... coincidențele*), sau de-a dreptul urîte (*Mitică Popescu*).

Ar fi de dorit ca, în activitatea ulterioară a colectivului, colaborarea cu unele personalități artistice din afară să se permanentizeze cu mai multă fermitate și îndrăzneală. Teatrul ar putea să solicite regizori și scenografi tineri, cu prestigiu, afirmați în ultima vreme. Aceștia ar fi în măsură să imprime colectivului un suflu nou, creator, original, dîndu-i o amprentă de prospețime contemporană în gîndire și în expresia artistică, deoarece de o atare prospețime colectivul este deocamdată lipsit — urmare, desigur, a unei izolări în care s-a complăcut prea multă vreme.

C. Paraschivescu



Vasile Cosma (Othello) și Eva Pătrășcanu (Desdemona)

Teatrul Național din Craiova

„OTHELLO” de Shakespeare

Fotocronica



ION ŞAHIGHIAN

În ziua când i-a apărut cea mai frumoasă poezie („Contemporanul“ din 12 martie 1965), s-a răspîndit, fulgerător, în Capitală, vestea morţii lui George Călinescu, această excepţională figură a literaturii noastre moderne, acest stilp proeminent al culturii româneşti.

Odată cu dureroasa veste, a venit, în aceeaşi zi, ştirea că s-a stîns din viaţă decanul regizorilor noştri, Ion Şahighian.

De Ion Şahighian mă leagă multe amintiri, din vremuri depărtate, o colaborare care a început în 1911, cînd a jucat, la premiera lui *Înşir-te mărgărite* pe Murgilă şi, mai tîrziu, în 1920, cînd am montat la Teatrul Naţional *Electra* lui Hugo von Hoffmanstahl.

Eram director, el ajutor de regizor şi apărea într-un rol mut, bucătarul de la curtea lui Agamemnon, rol care nu exista în piesă, dar pe care l-am născocit eu, pentru a preveni un accident care ar fi stîrnit panică printre actori şi publicul din sală.

În spectacolul tragediei lui Hoffmanstahl se împletea un permanent joc de torţe. Cum am fost, totdeauna, împotriva unor artificii ca maioul, ţesătura care imită pielea omenească şi se poartă pe torsul şi picioarele actorilor şi ale actriţelor, nu m-am împăcat nici cu făcliile cu bec electric la capăt întruchipind flacăra; am făcut torţe autentice cu vîrfurile muiate în smoală şi mistuite de un foc viu.

Şahighian, deghizat în slujitor al atrizilor, urma să străbată mereu scena, să se amestece printre figuranţi şi, dacă dintr-o torţă s-a desprins şi a căzut pe scîndurile rampei un ghemotoc de smoală aprinsă, bucătarul lui Agamemnon trebuia să-l stingă, într-un gest calm, firesc, cu un prosop ud pe care-l purta la cîngătoare.

Am insistat asupra acestui amănunt, fiindcă amintirea omului de teatru care ne-a părăsit de curînd e legată mereu de el, mai puternică decît orice alte amintiri din strînsa noastră colaborare de mai tîrziu, încheiată cu înscenarea *Haiducilor* mei la Teatrul liceului Sf. Sava.

* * *

Ion Şahighian şi-a făcut ucenicia regizorală la şcoala lui Paul Gusti, acest minunat dascăl, maestru al artei realiste, care a dominat cîteva decenii teatrul românesc, fiind, asemenea lui Nottara, bunul său prieten, un muncitor integru, devotat

primei noastre scene, respectind cu religiozitate textul și intențiile autorului ca și marele lor contemporan Stanislavski, care proclama că regizorul, actorul, decoratorul, costumierul, toți sînt în slujba poetului dramatic.

Cu același respect al scrisului dramaturgului a muncit ani mulți și I. Șahighian, care și-a cîștigat galoanele cu încetul, a urcat treaptă cu treaptă spre culmile izbînzii, dăruind Teatrului Național reușite înscenări, colaborînd apoi cu Dina Cocea în sala din subsolul Teatrului „Comedia“, apoi la Teatrul Armatei, unde, împreună cu regretatul George Vraca, a dat înțietate repertoriului românesc, montind dramele în versuri ale lui Vasile Alecsandri și *Vlaicu Vodă* al lui Alexandru Davila.

Prea curînd plecat dintre noi, Ion Șahighian lasă amintirea unui regizor priceput și harnic.

TRAIAN CORNESCU

Nu putem vorbi despre Ion Șahighian fără să amintim de vechiul și bunul său colaborator, pictorul Traian Cornescu, decanul scenografilor noștri, care a murit puțină vreme înainte de excelentul regizor, la respectabila vîrstă de 80 de ani.

Traian Cornescu făcea parte din generația lui Camil Ressu, Teodorescu-Sion, N. Dărăscu, F. Șirato, Ștefan Dumitrescu, Marius Bunescu, N. Tonitza.

Era nepotul lui Ștefan Luchian, cu care a lucrat — în ultimii ani ai maestrului — și de a cărui influență s-a resimțit în tablourile sale cu coloritul cald, în care predomina galbenul pămîntiu, numit de francezi *ocre*.

Atras de luminile rampei, a început să lucreze pe suprafețe mari, sacrificînd pe pictor scenografului.

Această practică a dimensiunilor vaste l-a făcut să piardă din concentrarea artistului-zugrav, care se mulțumește să populeze suprafețe reduse, și i-a dăunat reputației sale de fruntaș al plasticii contemporane.

Iată de ce, în falanga artiștilor noștri contemporani, nu se prea vorbește de Traian Cornescu-pictorul, ci mai mult de autorul de decorații de teatru.

Puținele tablouri rămase de la el sînt pline de freamăt luminos: portrete, flori și peisaje, care atrag și opresc privirea, captivante prin arta lor realistă și, în același timp, prin evocările lor vibrante, adevărate colțuri de feerie.

Traian Cornescu a fost un om blind, delicat, iubit de colegii săi, iubit și stimat de subalternii săi din atelierele Teatrului Național, unde a funcționat cîteva decenii, și de cei de la Teatrul Armatei, pe care l-a onorat cu pensula și cu știința lui perfectă de tehnician al efemerelor construcții.

O cortină a lui reprezentînd o nuntă împăratească a delectat ani mulți pe spectatorii primei noastre scene. Traian Cornescu a trecut mai tîrziu la Teatrul Armatei din Dealul Spirei, apoi din bulevardul Magheru, unde, împreună cu Ion Șahighian, a îmbogățit repertoriul cu viziuni plastice pline de vervă, printre care montarea lui *Vlaicu Vodă* a fost una dintre cele mai reprezentative.

La Teatrul Național, unde l-am angajat ca director tehnic în 1920, el urma arhitectului Victor Ștefănescu, fiul celebrului compozitor și animator muzical. Arhitect, Victor Ștefănescu imprima decorului condițiile, relieful, masivitatea specialității sale. Cu Traian Cornescu năvălește pe scenele noastre pictura — culoarea, zveltețea pinzei zugrăvite înviorînd priveliștile din lumina rampei, mai presus de scheletele grele ale scîndurii construite.

Cred că Traian Cornescu merită o expoziție retrospectivă, în care să figureze puținele și luxuriantele sale tablouri aflate pe la particulari, precum și fotografiile, dacă nu machetele celor mai reușite decoruri ale sale, opera unui zugrav conștiincios, pasionat om al culiselor, al fundalurilor, al grădinilor și al cerdacurilor înflorite, al interioarelor pitorești, foarte talentat și îndrăgostit de meseria lui.

Victor Eftimiu

„SÎNT OM DE TEATRU”

Un eveniment în viața teatrală bucureșteană îl constituie — fără îndoială — turneul teatrului Odéon-Théâtre de France, de sub conducerea lui Jean-Louis Barrault. Unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai scenei franceze, Jean-Louis Barrault are un trecut prestigios, pe care îl vom evoca în câteva rânduri.

S-a născut la 8 septembrie 1910, la Vésinet. Fiu de farmacist, după studiile făcute la colegiul Chaptel, el revine acolo după absolvire, ca pedagog, dar încă de atunci este atras și de pictură și de teatru. O întrevvedere cu cunoscutul om de teatru Charles Dullin a fost hotărîtoare pentru viitorul său. Iată cum descrie el însuși această întâlnire decisivă. „Acest tînăr de douăzeci de ani, care pășește nervos pe bulevard, cu pas grăbit, de frică să nu întîrzie, deși este cu o oră înainte de timpul stabilit în convocare, pe cap cu o pălărie care nu este a lui, îmbrăcat cu un pardesiu pe talie, de împrumut, cu mănuși în mînă... fiindcă erau prea mici ca să le poată îmbrăca; avînd în spatele lui vidul, iar în față ceața deasă a viitorului, pe care ochii săi încordați încercau s-o pătrundă, acest tînăr...”.

Cariera lui actoricească începe ca elev al Școlii de artă dramatică a Teatrului Atelier, pe scena căruia debutează la 8 septembrie 1931, în rolul servitorului din Volpone.

Jean-Louis Barrault a povestit în cartea sa „Réflexions sur le théâtre”, cum, neavînd locuință, dormea uneori pe scenă și că o dată, în teatrul pustiu, în patul lui Volpone, a avut noaptea sa de revelație „plină de foșnetele unui public inexistent, o liniște asemenea unui geamăt”.

Pasiunea pentru teatru, o pasiune intrată în sînge, preocuparea de a deveni om de teatru, în accepția cea mai cuprinzătoare, vor reprezenta țința vieții sale. Calea lui spre a deveni om de teatru cunoaște o primă etapă sub semnul pantomimei.

Inițiat de marele clasic al pantomimei franceze moderne, Étienne Decroux, în secretele artei mimului, Jean-Louis Barrault i-a închinat o mare parte din creația sa și a luptat, mai tîrziu, pentru restaurarea acestei arte. „Mima a devenit peste pușin

una din pasiunile mele. Va rămâne totdeauna una din pasiunile mele", notează el în reflectiile sale asupra teatrului.

În 1935, Jean-Louis Barrault a pus în scenă, în decorurile lui Felix Labisse, primul său spectacol, mimodrama *Autour d'une mère*. „Chiar la începutul stagiunii 1934–35, Tania Balachova îmi dădu o carte nou apărută, a unui scriitor american. Cartea aceasta m-a obsedat un an întreg. Era «Tandis que j'agonise» de William Faulkner... În «Tandis que j'agonise», un tânăr sălbatic dresa un cal și mai sălbatic decât el. Or, din punctul de vedere al mimului, mă interesa calul. Deci, am lucrat spectacolul sub semnul calului» – scrie el despre începuturile sale în teatru. „Această mimodramă a fost actul meu de credință. N-am îndrăznit niciodată să-l reiau.”

Jean-Louis Barrault continuă să facă teatru, de astă dată alături de Antonin Artaud. Cartea acestuia, crezul său artistic, „Le théâtre et son double” l-a influențat puternic. Dar Artaud pleacă în Mexic, și atunci, în 1937, lui Jean-Louis Barrault îi cade în mână o tragedie a lui Cervantes: *Numance*.

Iată ce notează el în legătură cu această primă experiență (nepunînd la socoteală pantomima) de teatru dramatic: „*Numance* a fost prima mea montare... Am terminat cu *Numance* cel de-al șaselea an al vieții mele teatrale... Am ieșit din *Numance* cu o sete dublă de a învăța, dar de a învăța de astă dată profesiunea normală de actor, de a învăța fără a gândi prea mult, de a învăța prin infiltrarea cotidiană a jocului”.

Jean-Louis Barrault se mai hazardează într-o montare, *Foamea* de Knut Hamsun (1939), dar reușește să se impună definitiv, intrînd într-o trupă cu un prestigiu mereu viabil – Comedia Franceză, pe care o caracterizează ca fiind „...spiritul însuși al profesiei noastre”. Acolo, el descoperă cîteva principii pe care le va prelua, trecîndu-le în bagajul său de om de teatru. „Am înțeles că ritmul alternărilor este formula cea mai vie a meseriei noastre.” Pe această scenă prestigioasă montează *Hamlet* și *Le soulier de satin* de Paul Claudel.

Întîlnirea cu dramaturgia claudeliană lasă o puternică amprentă asupra lui Barrault. Amintirea acestui spectacol nu-l părăsește. Și, mulți ani mai târziu, ca director de teatru, el reia această piesă, reluarea fiind consemnată în presă ca un succes deosebit.

Căsătorit în 1940 cu Madeleine Renaud (pe care o întîlnește, ca și pe Claudel, de altfel, în perioada în care lucra la *Numance*), ei înființează în 1947 Compania Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault, unde a montat, printre altele, *Noaptea miniei* de Armand Salacrou, *Starea de asediu* de Camus, *Procesul* de Kafka, *Malatesta* de Montherlant, și altele.

În septembrie 1959, cînd a preluat conducerea Odeonului, devenit Théâtre de France, Jean-Louis Barrault și-a însușit definiția dată acestei săli de Théophile Gautier: „Odeonul este un teatru indispensabil. Tinerii poeți, scriitorii îndrăzneți, dar încă necunoscuți – tot ceea ce are sevă și viitor – simt nevoia de o scenă nițel aventuroasă, un fel de sală de gimnastică unde pot să se hazardeze în îndrăzneli neexperimentate încă, ce sperie prudența primului teatru francez (Comedia Franceză), rezervat reputațiilor consacrate.”

Fidel acestei idei, Jean-Louis Barrault pune în scenă la teatrul său *Procesul* de Kafka, adaptat de André Gide. Recent s-a ocupat de o nouă dramatizare după Kafka. E vorba de *America*, pe care a adaptat-o. Imposibilitatea de a respecta întocmai un text kafkian l-a făcut pe A. Bourseiller, regizorul spectacolului, să declare în presă: „Dacă vreți o imagine fidelă a Americii lui Kafka, citiți cartea. Dacă considerați interesant de a vedea pe scenă viziunile pe care acest roman le-a trezit unui om de teatru ca Jean-Louis Barrault... atunci duceți-vă la Théâtre de France.”

Théâtre de France, condus de Jean-Louis Barrault, este ceea ce se numește un teatru de repertoriu. Aceasta înseamnă că teatrul a adoptat o metodă de prezentare alternativă a lucrărilor clasice și moderne. Fidel acestei metode, Jean-Louis Barrault a inclus în repertoriul său Cum vă place de Shakespeare, Rinocerii de Eugen Ionescu, Nunta lui Figaro de Beaumarchais, Procesul de Kafka, Andromaca de Racine, Ah! Frumoasele zile de Beckett, Un portret al lui Molière, Pietonul aerului de Eugen Ionescu și Pantofiorul de satin de Claudel. După cum se vede, dramaturgia clasică și cea de avangardă.

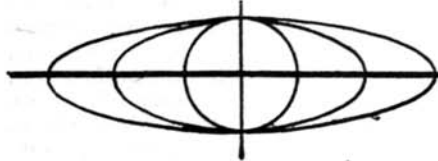
Pentru turneul întreprins în țara noastră, Jean-Louis Barrault a ales Nunta lui Figaro de Beaumarchais și Rinocerii de Eugen Ionescu. Iată ce nota Jean-Louis Barrault în legătură cu problema turneului în străinătate: „De îndată ce o trupă prezintă în străinătate un repertoriu național, ea devine prin aceasta națională. Fiecare membru al trupei devine implicit, fără nici un efort, reprezentantul țării sale. Și publicul străin va judeca țara care îl vizitează după atitudinea trupei care reprezintă această țară. Un turneu teatral în străinătate este nu numai o întreprindere umană, dar și o întreprindere națională.”

Jean-Louis Barrault și-a notat impresiile, reflecțiile, în mai multe cărți. În afară de „Réflexions sur le théâtre” și „Nouvelles réflexions sur le théâtre”, a scris o carte intitulată „Je suis homme de théâtre”, în care și-a consemnat gândurile, meditațiile și îndoielile asupra misiunii și naturii omului de teatru.

Preocupării lui de a fi om de teatru în adevărata accepție a acestei noțiuni, i se adaugă și cea a unui artist conștient de misiunea sa.

Nici nu se putea altfel. Un om de teatru atât de interesant și complex nu putea să nu fie și un cetățean al epocii sale. Jean-Louis Barrault a fost totdeauna de partea ideilor înaintate, nu numai în artă: „Țelul final al teatrului este Justiția. Fiecare spectator este un jurat și Viața însăși prezidează... Teatrul face să apară inima comună a tuturor oamenilor, și prin aceasta, el este instrumentul cel mai eficace al păcii.”

Jean-Louis Barrault acordă o mare importanță legăturii imponderabile actor-spectator. „O piesă nu-și capătă adevărata sa față decît în contactul imprevizibil cu publicul.” Iată una din însemnările din „Je suis homme de théâtre”, pe care vom avea posibilitatea s-o verificăm privind spectacolele teatrului Odéon la București.



TEATRUL CONTEMPORAN ȘI CONTEMPORANEITATEA TEATRULUI

PE MARGINEA COLOCVIULUI INTERNAȚIONAL DE LA VIENA

Recent, Societatea austriacă pentru literatură din Viena, în cadrul planului de întâlniri și schimburi de păreri în probleme de cultură internațională, a organizat o masă rotundă pe tema „Teatrul contemporaneității — contemporaneitatea teatrului”. În cuvîntul de deschidere, d-rul W. Kraus a enunțat rostul unor asemenea discuții între reprezentanți ai țărilor din Est și din Vest.

Organizatorii dezbaterii au considerat că asemenea manifestări pot fi soldate cu rezultate reale de un înalt nivel, nu printr-o reprezentare formală a țărilor invitate, ci prin reunirea celor mai buni și calificați specialiști, personalități de seamă ale vieții culturale mondiale. Și, în adevăr, în jurul mesei rotunde s-au reunit: criticul de teatru englez Martin Esslin, Siegfried Melchinger, critic din R.F.G., Erwin Axer, directorul Teatrului Contemporan din Varșovia, escistul polonez Jan Kott, Eric Bentley, profesor la Universitatea din Columbia (S.U.A.), regizorii G. Ostrovski (Bulgaria), Jan Grossman (Cehoslovacia), Jean-Marie Serreau, Jean Duvignaud (Franța) și dramaturgii Paul Willems (Belgia), Werner Düggelin (Elveția), Julius Hay (Ungaria), Fritz Hochwälder și M. F. T. Csokor (Austria). Tara noastră a fost reprezentată prin dramaturgul Horia Lovinescu, directorul Teatrului „C. I. Nottara”, și regizorul și scenograful Liviu Ciulei, directorul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”.

Pe ordinea de zi au figurat probleme considerate, în unanimitate, de majoră importanță pentru stadiul și perspectivele actuale ale teatrului. Notăm câteva din ele: se află teatrul realist la înălțimea problemelor timpului nostru? Poate dra-

ma contemporană să exprime o ideologie și să fie totodată o operă de artă? Are teatrul absurdului vreun viitor? Se poate prevedea viitoarea evoluție a teatrului? Deține astăzi regia un rol mai important decît în trecut? De ce? Televiziunea influențează teatrul? I se poate conferi totdeauna teatrului contemporan un aspect solemn?

În dezbateri s-au confruntat interesante puncte de vedere, adesea divergente, asupra teatrului, considerat ca artă reprezentativă a epocii noastre. Vorbind despre diversele etape evolutive ale istoriei teatrului, Jean Duvignaud a insistat asupra diversității stilurilor de montare, arătînd că acestea corespund specificului țării respective, omul fiind supus condițiilor sale sociale și reacționînd conform existenței și ideilor lui, lucru afirmat mai de mult și de alți gînditori ai teatrului, ca Alfred Kerr, Brecht, Jan Kott (în lucrarea sa „Shakespeare azi”).

Erwin Axer s-a oprit mai îndelung asupra funcției politice a teatrului: „spectatorul, a spus el, cere astăzi teatrului o interpretare politic angajată a operelor, fie că ele tratează probleme psihologice, morale și sociale, fie strict politice”.

În problemele direcției de scenă, Erich Bentley, pentru a demonstra autoritatea și răspunderile ei creatoare crescînde, s-a folosit de analiza dezvoltării artistice a echipei Berliner Ensemble, și a încercat să descifreze perspectivele ei viitoare. G. Ostrovski a subliniat importanța transmiterii larg receptive a spectacolului, deci a cunoașterii, printre altele, de către omul creator de teatru, a preferințelor, părerilor, concepțiilor publicului, pentru ca, în acest fel, gîndirea și practica teatrală să

fie apte a se integra în complexitatea vieții moderne.

Căutările epocii noastre, a remarcat reprezentantul nostru Liviu Ciulei, se datoresc faptului că „în acest context, prezența realismului în arta spectacolului pare, la prima vedere, una din rămășițele, unul din resturile vechii culturi. Într-un sens mai larg vorbind, arta spectacolului este obligată la realism, elementul său principal de comunicare fiind omul cu realitatea sa fiziologică și psihologică, deci individuală, și dependențele lui istorice, economice, sociale și politice, deci realitatea sa de grup”. Liviu Ciulei a demonstrat apoi natura realistă a artei spectacolului, „realismul fiind în măsură să dea consistență universului scenic, ideile abstracte devin concludente, se transmit spectatorului ca o concluzie, iar spectatorul le selecționează ca pe un rezultat în timp”.

Jean-Marie Serreau a remarcat o tendință de supralicitare a spectacolului clasic. A fost un punct de vedere, pe care, într-un fel, intervențiile amintite anterior l-au amendat, marcând rolul crescând al regizorului și al interpretării sale înnoitoare. În acest sens, Siegfried Melchinger, respingând interesul pentru superficiale actualizări formale, a pledat pentru valorificarea în spirit contemporan a repertoriului clasic și a sensurilor ce le conține.

Un punct de întâlnire a mai tuturor participanților a fost cel referitor la perspectivele teatrului absurdului. În această ordine de idei, Liviu Ciulei a remarcat în referatul său: „Importanța lui istorică (a teatrului absurdului — *n.n.*) constă, după părerea mea, în faptul că el împinge arta dramatică, mai repede și mai categoric decât proza, de exemplu, deopotrivă cu celelalte arte, spre ritmul descoperirii noilor drumuri”. În continuare, Ciulei și-a exprimat părerea că teatrul absurdului a făcut marcată ruptura cu formele, cu tiparele perfecte la care ajun-

sese dramaturgia, pentru a-și făuri din nou alte tipare, corespunzătoare întregii evoluții sociale și istorice pe care o trăim, pentru a-și regăsi sursele, în copilăria prin care trebuie în chip necesar să trecă. „La artele plastice, a spus Liviu Ciulei, Paul Klee reprezintă momentul care definește noua copilărie a artei; Ionescu și Beckett sint, credem, expresiile corespunzătoare acestui moment, în teatru. Și era foarte firesc ca teatrul să urmeze drumurile desțelenite înainte în plastică, poezie, muzică. Teatrul este o artă de sinteză: așa fiind, el trebuie să acumuleze experiența mai multor arte, ca să se poată modifica. Deoarece el face în același timp parte din artele în istoria cărora au intervenit experiențe radicale ale civilizației.” (...) „Absolutizarea și dogmatizarea oricărei manifestări ar fi dăunătoare; cu atât mai puțin teatrul absurd poate fi dogmatizat sau transformat în normă absolută, tocmai fiindcă el înseamnă, înainte de toate, un început. De altfel, drumul promotorilor lui o dovedește. Adamov a părăsit programatic modalitatea absurdă, Ionescu afirmă că evoluează spre teatrul didactic și spre un anume realism, dar sigur spre teatrul liric; chiar Beckett îngăduie întrezărirea unei raze de speranță în tenebrele panicii și angoasei din primele sale lucrări.”

În cursul dezbaterilor s-au stabilit anumite norme directoare, fără a se ajunge, desigur, la un enunț categoric a ceea ce se înțelege prin realism, posibilitățile și limitele interpretării. Discuțiile teoretice au rămas deschise și urmează a fi cristalizate în diversele rezolvări scenice și de interpretare spectacolistică. După colocviul organizat de I.T.I., masa rotundă inițiată de Societatea austriacă pentru literatură a fost încă un prilej de utile luări de contact între oamenii de cultură teatrală, un prilej de reciprocă adâncire și precizare a cunoașterii drumurilor feluritelor culturi teatrale ce se dezvoltă în lume.

Andriana Fianu

„TRAGEDIA LUI CORIOLAN” LA BERLINER ENSEMBLE

Evenimentul artistic principal al Berlinului teatral este *Tragedia lui Coriolan*, în montarea lui Berliner Ensemble. Spectacolul se susține pe două prelucrări, cea a lui Bertolt Brecht după *Coriolan* de Shakespeare, căreia i se adaugă versiunea scenică a teatrului. Piesa lui Shakespeare este adaptată în maniera specific brechtiană, accentuându-se anumite laturi care, în original, erau destul de ascunse, de estompate. „Păreră mea este că n-are nici un sens să se prezinte o piesă de Shakespeare, înainte ca teatrul să devină în stare să prezinte o dramaturgie contemporană eficientă”, nota Bertolt Brecht în 1926. Într-adevăr, Berliner Ensemble înfruntă pentru prima oară pe Shakespeare acum, în 1965, după 13 ani de la data prelucrării tragediei lui Coriolan de către Bertolt Brecht. Este știut că marele dramaturg elizabetan l-a obsedat neconținut pe Brecht. La sfârșitul vieții, creatorul lui Berliner Ensemble lăsa teatrului misiunea de a descoperi „acest drum spre Shakespeare”, fără de care nu poate exista — preciza el — un teatru național. În *Tragedia lui Coriolan*, Bertolt Brecht dezvăluie pe scenă dialectica însăși a istoriei. Dar această dialectică, în concepția lui Brecht, nu corespunde în totul celei shakespeareene, și, de aceea, el a întreprins greaua misiune de „a-l modifica, în măsura precisă în care sîntem capabili de a-l modifica pe Shakespeare” (Brecht). Scriitorul german substituie tragediei unui om singur, tragedia societății care suferă din cauza acestui om, „tragedia unui popor care are un erou împotriva lui”. Brecht spunea că trebuie să renunțăm la satisfacția de a ne ocupa de un singur erou, pentru a obține ceva mai mult. În afara tragediei personale a lui Coriolan, trebuie să ne apropiem de tragedia Romei, în special de tragedia plebei.

Berliner Ensemble a găsit însă necesar — ca păstrător al tradiției lui Brecht — să prelucereze acest text într-o concepție scenică și mai pregnantă. Creatorii spectacolului de la Berliner Ensemble și-au permis restructurarea manuscrisului lui Brecht, considerînd că numai textele reprezentate în timpul vieții lui Brecht pot fi considerate ca definitiv formulate de marele dramaturg. Or, *Tragedia lui Coriolan* n-a fost reprezentată în timpul vieții lui Brecht. Critica și exegeza shakespeareană consideră *Coriolan* piesa ce redă aspirația spre putere a unui mare războinic, care, decepționat de unele atitudini ale propriului său popor, în speță Roma patriciană, trece de partea foștilor dușmani de moarte învinși — volscii — și, împreună cu ei, atacă Roma. Aceasta este prima trădare a lui Caius Marcius-Coriolan. În fața pericolului iminent de distrugere a Romei, unicul om care îl poate îndupleca să nu-și distrugă patria este mama lui Coriolan, Volumnia. În vestita-i rugămintă, ea îl convinge să renunțe la această faptă. Astfel,

o comedie feerică de Philipp Hafner, intitulată *Scorpia*, vrăjitoarea teribilă. Spectacolul va fi pus în scenă de regizorul *Gandolf Buschbeck*, animatorul lui *Paw-latschen Theater*. Decorurile și costumele vor fi semnate de *Emie Kniepert*. Piesa este un amestec de comedie vieneză, ar-lechinadă și piesă de caracter. Adaptarea este realizată de *Ruth Kerry* și *Alexander Streinhecher*. Acesta din urmă este autorul aranjamentului muzical, bazat pe muzică de epocă.

„Cazul Oppenheimer” pe scena budapestană

La Teatrul Național din Budapesta au început repetițiile cu mult discutată și controversată piesă *Cazul Oppenheimer* de *H. Kipphardt*, în regia lui *Fabri Zoltan*. Rolul titular îl interpretează cunoscutul actor *Tomas Major*.

Un succes parizian

Cunoscutul om de teatru francez *Gabriel Arout* a realizat, pe baza unor nuvele și schițe de *Cehov*, un spectacol intitulat *Cet animal étrange* (Acest animal straniu). Adunînd într-un tot unitar un material disparat la prima vedere, cele 12 schițe și nuvele au oferit adaptorului materialul uman pentru a prezenta două portrete: un bărbat și o femeie. Adaptorul a legat între ele texte diferite, interpretate de aceiași actori, *Delphine Seyrig*, în rolul femeii, și *Jean Rochefort*, în cel al bărbatului, care, după expresia cronicarului teatral al revistei „*Le Figaro Littéraire*”, dau dovadă de o mare sensibilitate. Diferitele scenete care compun spectacolul denotă bun-gust și inteligență, alternînd ironia cu sentimentul, umorul cu emoția.

Contemporaneitatea clasicilor

T.N.P. a avut recent o premieră în jurul căreia s-a făcut multă vîlvă. În repertoriul său prestigios, a inclus acum și drama clasică greacă. *Georges Wilson* l-a

invitat pe *M. Cacoyannis*, cunoscutul regizor grec, să pună în scenă *Troienele* lui *Euripide*. *M. Cacoyannis* a regizat *Troienele* la *New York*, în 1963, la „*Circle in the Square*”, o sală de 5.000 de locuri. De atunci, piesa continuă să fie jucată cu un succes constant. Este un fapt fără precedent, căci în Occident, tragediile antice sînt reprezentate de obicei numai la festivaluri. Spectacolul este jucat, fără întrerupere, de opt ori pe săptămînă, de 15 luni. Un adevărat record! Tot *Georges Wilson* s-a gîndit să facă apel la *J. P. Sartre*, pentru adaptarea franceză a textului clasic. Întrebat cum colaborează cu *J. P. Sartre*, *Cacoyannis* a răspuns:

„Relațiile dintre noi sînt excelente. Deoarece scriitorul n-a putut veni la repetiții, fiind suferind, am fost eu să-l văd acasă la el. Ne-am pus de acord fără dificultăți. Sînt probleme ce se cer rezolvate, ca, de pildă, intrarea unui interpret, care necesită lungirea unei replici...”

Cacoyannis a explicat diferența esențială dintre adaptarea engleză, realizată de remarcabila elenistă *Edith Hamilton*, și cea franceză.

„Diferența constă, în primul rînd, în talentul personal al fiecărui adaptor, precum și în caracteristicile limbilor. Piesa trebuie... deznaționalizată. În original se strigă mult. Strigăte care pornesc din fundul inimilor și al sufletelor. În textul francez trebuie păstrată intensitatea lor, fără a cădea în romantism sau exotism. Dacă tonul este violent, textul, în schimb, trebuie să fie totdeauna concis.”

Majoritatea interpreților aleși de *Cacoyannis* nu fac parte din trupa permanentă a T.N.P., în afară de *Judith Magre*, care interpretează rolul *Cassandrei*. Celelalte roluri feminine sînt susținute de *Eleonore Hirth* (*Hecuba*), *Nathalie Nerval* (*Andromaca*) și *Françoise Brion* (*Elena*).

Deși regizorul l-a „văzut” pe *Georges Wilson* în rolul lui *Talhibius* — mesagerul, *Wilson* fiind distribuit în *Luther* și repetînd *Hamlet*, rolul a fost atribuit lui *J. B. Bernard*.

Întrebat fiind cum vede expresia plastică a spectacolului său, *Cacoyannis* a răspuns că a recurs la ajutorul unui compatriot pentru decoruri și costume, care vor fi în stilul unei reconstituiri istorice, el fiind împotriva modernizării moștenirii clasice.

TEATRUL „BARBU DELAVRANCEA“

Șoseaua Ștefan cel Mare nr. 34 — tel. 12.94.43

prezintă:

NOAPTEA LA DRUMUL MARE de RENATO LELLI

În distribuție: Sandu Rădulescu (artist emerit), Angela Maeri, Voicu Jorj,
Eugen Petrescu

Regia: ION SIMIONESCU

Scenografia: Arh. VLADIMIR POPOV

Muzica: ȘTEFAN MANGOIANU

ȘCOALA NEVESTELOR

de MOLIÈRE, traducere de G. GESTICONE

În distribuție: Dimitrie Dunea, Victoria Dinu, Doru Atanaslu, Marius Marinescu,
Iea Molin, Eugen Petrescu, Voicu Jorj, George Costin, Niki Rădulescu, Aurel Tunsolu,
Ștefania Georgeseu

Regia: ION SIMIONESCU

Decor: Arh. VLADIMIR POPOV

Muzica: ȘTEFAN MANGOIANU

Costume: Arh. IGOR SKAKUN

STĂPÎNUL APELOR

de CONSTANTIN PASTOR

În distribuție: Toma Dimitriu — artist emerit (de la Teatrul Național „I. L. Caragiale“),
Ana Dornescu, Dorina Lazăr, Alexandra Polizu, Cornel Gîrbea, Dumitru Fedoreac,
Ion Nîciu, Constantin Rășchitor, Dominic Stanea, Aurel Tunsolu, Gheorghe Mihalache,
Vasile Ichim, Mihai Marsellos, Cornel Nicolescu, Costin Prișcoveanu, Costin Popescu,
Valentin Greeca

Regia: DINU CERNESCU

Scenografia: Arh. VLADIMIR POPOV

POVESTE DE IARNĂ

de SHAKESPEARE, traducere de ION VINEA

În distribuție: Cornel Gîrbea, Angela Maeri, Victoria Dinu, Mihai Pălădescu,
Rodica Popescu, Voicu Jorj, Ion Nîciu, Constantin Rășchitor, Dimitrie Dunea,
Eugen Petrescu, Marius Marinescu, Dorina Lazăr, Anda Caropol, Dumitru Fedoreac,
Iea Molin, Aurel Tunsolu, Cornel Nicolescu, Vasile Dînescu, Constantin Florescu

Regia: GEORGE TEODORESCU

Decor: PAUL BORTNOVSCHI

Muzica: PASCAL BENTOIU

Costume: OVIDIU BUBULAC

Viitoarele premiere

PINĂ LA CER FĂRĂ SCARĂ de COMAN ȘOVA

Regia: ION SIMIONESCU

Scenografia: ELENA SIMIRAD-MUNTEANU

AMPHITRION 38 de GIRAUDOUX

Regia: DINU CERNESCU

Scenografia: Arh. VLADIMIR POPOV

ANTON PANN de LUCIAN BLAGA

TEATRUL DE STAT DIN TIMIȘOARA

prezintă în stagiunea a 20-a (1964—1965):

IFIGENIA ÎN TAURIDA

de Euripide, PREMIERĂ PE ȚARĂ

J U D E C A T A

de TEODOR BOȘCA

ANTON PANN

de Lucian Blaga, PREMIERĂ ABSOLUTĂ

F I Z I C I E N I I

de Fr. Dürrenmatt, PREMIERĂ PE ȚARĂ

P Y G M A L I O N

de Bernard Shaw

NU PREA ALBĂ CA ZĂPADA ȘI MOTANUL DESCĂLȚAT

de Alecu Popovici

F E B R E

de Horia Lovinescu

RĂZBUNAREA SUFLEURULUI

de Victor Ion Popa, PREMIERĂ PE ȚARĂ

TEATRUL DE STAT DIN BRĂILA

prezintă în stagiunea 1964 — 1965

PREMIERE

PASSACAGLIA

de TITUS POPOVICI

O FAMILIE ÎNDOLIATĂ

de BRANISLAV NUȘICI

STĂPÎNUL APELOR

de CONSTANTIN PASTOR

LUNA DEZMOȘTENIȚILOR

de EUGENE O'NEILL

MIZERIE ȘI NOBLEȚE

de ED. SCARPETA

HIPNOZA

de ȘTEFAN BERCIU

ARCO IRIS

de DIMITRI DIMOV

VREȚI SĂ VENIȚI PUȚIN

de AZIZ NESIN

RELUĂRI

SUFLETE TARI de CAMIL PETRESCU

SFÎNTA IOANA de G. B. SHAW

ESTE VINOVAȚĂ CORINA?

de LAURENȚIU FULGA

FEMEIA ÎNDĂRĂTNICĂ de W. SHAKESPEARE

FEBRE de HORIA LOVINESCU

BĂIAT BUN, DAR... CU LIPSURI

de NICUȚĂ TĂNASE

TEATRUL DE STAT DIN GALAȚI

prezintă în stagiunea 1964 — 1965 următoarele spectacole

PREMIERE

SURORILE BOGA de Horia Lovinescu

Regia: Gh. Jora

Scenografia: Mihai Tofan

NOAPTEA E UN SFETNIC BUN de Al. Mirodan

Regia: Eugen Tudoran

Scenografia: B. Friedel

FII CUMINTE, CRISTOFOR! de Aurel Baranga

Regia: Tr. Ghițescu-Ciurea

Scenografia: Napoleon Costescu

SE CAUTĂ UN MINCINOS de Dimitris Psathas

Regia: Ion Dinescu

Scenografia: Napoleon Costescu

MITICĂ POPESCU de Camil Petrescu

Regia: Ion Maximilian

Scenografia: Adalbert Wilke

O NOAPTE FURTUNOASĂ

și CONU LEONIDA FAȚĂ CU REACȚIUNEA

de I. L. Caragiale

Regia: M. Constantinescu-Govora

Scenografia: Harry Weiss

MULT ZGOMOT PENTRU NIMIC de W. Shakespeare

Regia: Andrei Brădeanu

Scenografia: D. Georgescu

DRAGOSTEA NEVESTELOR de Ion Ghelu-Destelnică

Regia: Traian Ghițescu-Ciurea

Scenografia: Adalbert Wilke

ÎN PREGĂTIRE

PĂDUREA IMPIETRITĂ de Robert Sherwood

Regia: Gh. Jora

Scenografia: Mihai Tofan

AULULARIA de Plaut

Regia: Ion Maximilian

Scenografia: Benedict Gănescu

RAPSODIA ȚIGANILOR de Mircea Ștefănescu

Regia: Traian Ghițescu-Ciurea

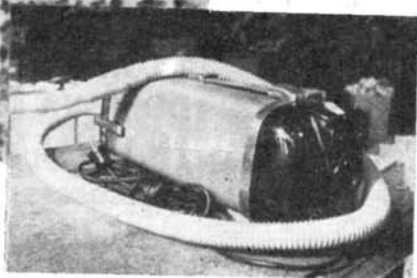
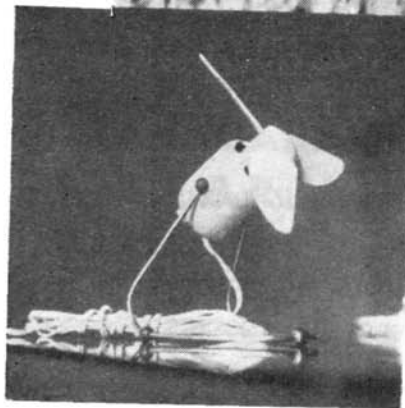
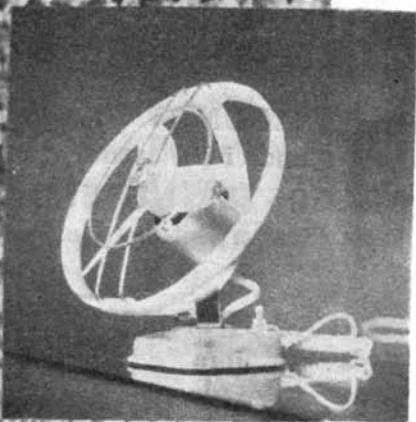
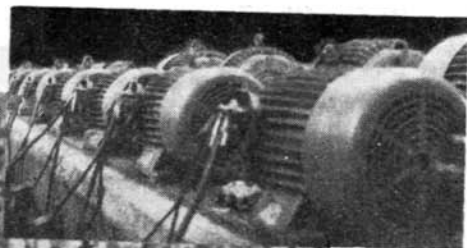
RELUĂRI

TACHE, IANKE ȘI CADÎR de Victor Ion Popa

DOAMNA MINISTRU de B. Nușiei

ÎN LUMEA APELOR de Aldo Nicolaj

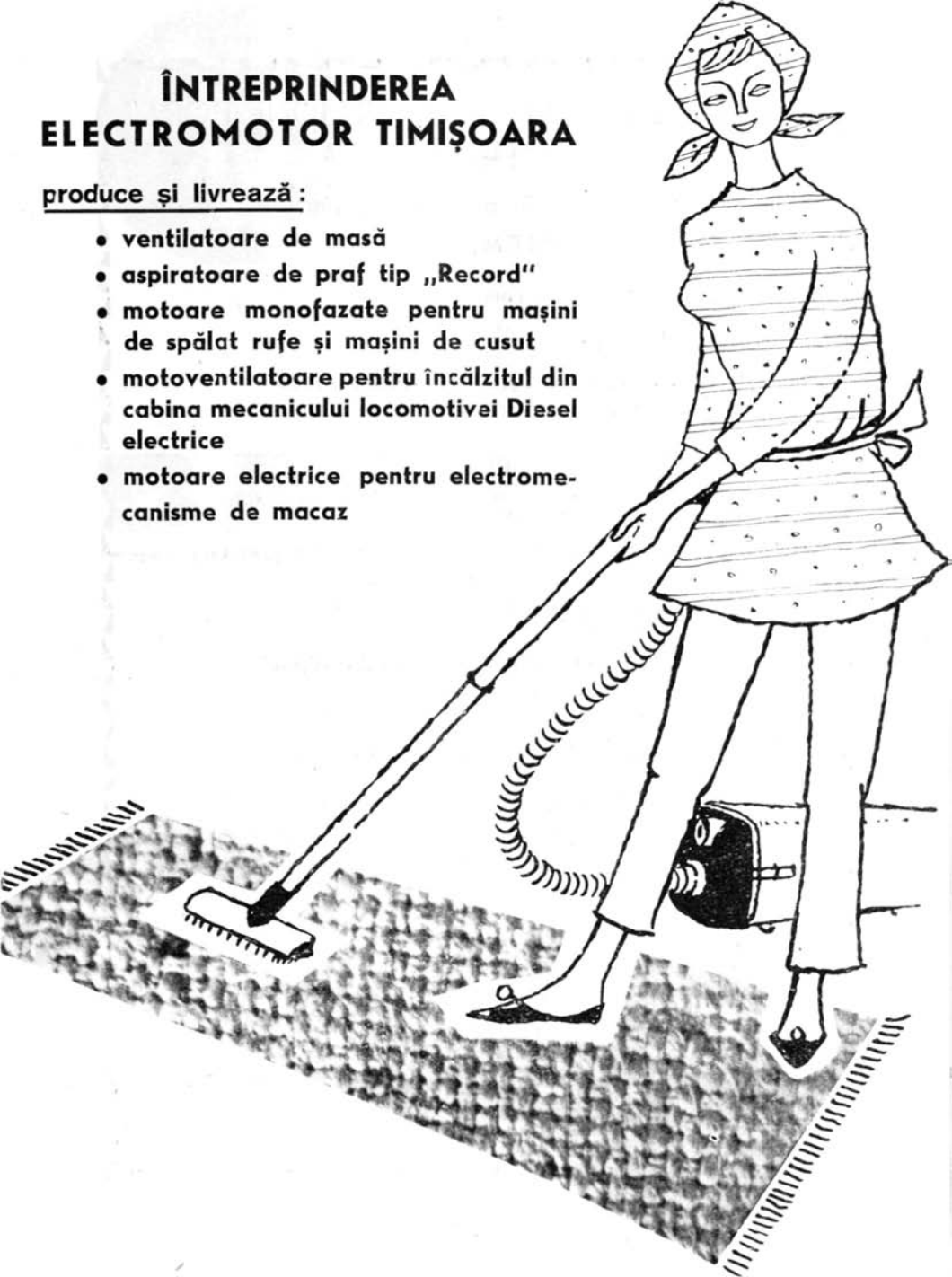
ELECTR MOTOR



ÎNȚEPRINDEREA ELECTROMOTOR TIMIȘOARA

produce și livrează :

- ventilatoare de masă
- aspiratoare de praf tip „Record”
- motoare monofazate pentru mașini de spălat rufe și mașini de cusut
- motoventilatoare pentru încălzitul din cabina mecanicului locomotivei Diesel electrice
- motoare electrice pentru electromecanisme de macaz



TEATRUL DE STAT „VICTOR ION POPA” BÎRLAD

prezintă în actuala stagiune

PREMIERELE

PASSACAGLIA de TITUS POPOVICI

Regia TIBERIU PENȚIA

Seenografia AL. OLIAN

JOCUL DE-A VACANȚA de MIHAIL SEBASTIAN

Regia VASILE MĂLINESCU

Seenografia PUIU GANEA

MITICĂ POPESCU de CAMIL PETRESCU

Regia MIHAI ZIRRA, maestru emerit al artei

Seenografia AL. OLIAN

ULISE ȘI... COINCIDENȚELE de MIRCEA ȘEPTILICI și GH.

DUMBRĂVEANU (premieră pe țară)

Regia TIBERIU PENȚIA

Seenografia AL. OLIAN

O FAMILIE ÎNDOLIAȚĂ de BRANISLAV NUȘICI

Regia ION OLTEANU, artist emerit

Seenografia AL. OLIAN

DOI TINERI DIN VERONA de WILLIAM SHAKESPEARE

Regia CRISTIAN NACU

Seenografia MIRCEA MAROSIN de la Teatrul „C. I. Nottara”

HIPNOZA (Contraspionaj total) de ȘTEFAN BERCIOU

Regia și seenografia CRISTIAN NACU

RELUĂRI

DEZERTORUL de MIHAIL SORBUL

Regia VASILE MĂLINESCU

Seenografia GH. MATEI de la Teatrul de Stat Brăila

ÎN PREGĂTIRE

COPACII MOR ÎN PICIOARE de ALEJANDRO CASSONA

Regia TIBERIU PENȚIA

Seenografia AL. OLIAN

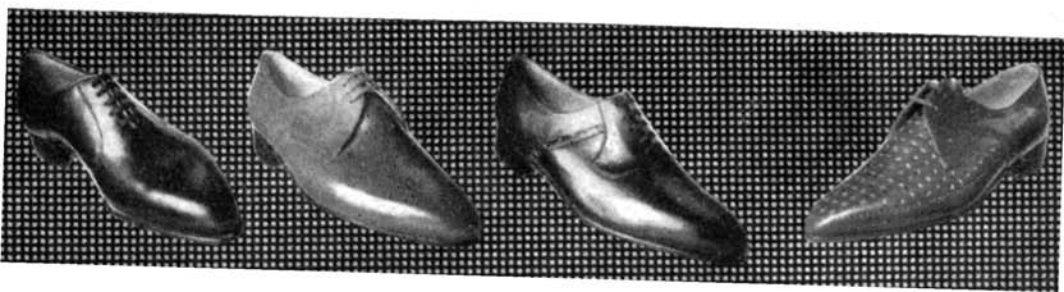


O încălțăminte durabilă,
modernă, ușoară și ieftină:

PANTOFII BĂRBĂTEȘTI
ȘI DE COPII, PRODUȘI
DE FABRICA DE ÎNCĂLȚĂMINTE

BANATUL

TIMIȘOARA



RADIO-RECEPTORUL CU TRANZISTORI

în orice ocazie

S 631 T

Prod. S. 631 T 1975

ÎN EXCURSII, LA MUNTE, LA MARE

Receptor portabil, de buzunar, superheterodină, cu cabloj imprimat, echipat cu 6 tranzistori și 2 diode cu germaniu.

- Permite ascultarea emisiunilor pe unde medii și lungi.
- Sensibil și selectiv.
- Auditiie în difuzor sau cască.
- Dimensiuni:
142 x 87,5 x 40 mm.
- Greutatea, inclusiv bateriile: 520 gr.
- Antenă de ferită interioară și bucle pentru antenă exterioară.
- Piese de schimb asigurate.
- Preț 900 lei.



Electronica

